

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Scénografická specifika Staré arény

Petra Kupcová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

Studijní program: Filmová studia – Divadelní studia

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Scénografická specifika Staré arény* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 30. 4. 2020

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Martinu Bernátkovi, Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat bývalému šefovi Staré arény Pavlu Gejgušovi za pomoc při získání potřebných informací a podkladů. Zároveň děkuji i Tereze Košťálové za korekturu této práce.

Obsah

OBSAH	4
1 ÚVOD	5
1.1 STARÁ ARÉNA	9
2 TEORETICKÝ ZÁKLAD A TERMINOLOGIE	11
2.1 SCÉNOGRAFIE	12
2.1.1 <i>Definice scénografie podle Patrice Pavise</i>	12
2.2 DIVADELNÍ PROSTOR	15
2.2.1 <i>Podle Kazimierze Brauna</i>	15
2.2.2 <i>Podle Andrease Kotteho</i>	17
2.2.3 <i>Vztah režie k divadelnímu prostoru</i>	18
2.3 SITE SPECIFIC	20
2.3.1 <i>Režie a dramaturgie v netradičním divadle</i>	22
2.4 AUTORSKÉ DIVADLO	25
3 SCÉNOGRAFICKÁ SPECIFIČNOST INSCENACÍ STARÉ ARÉNY	28
3.1 REŽIE A DRAMATURGIE	28
3.2 PROSTOROVÁ ŘEŠENÍ INSCENACÍ	32
3.2.1 <i>Cesta do Ameriky</i>	36
3.2.2 <i>Humanity Upgrade</i>	38
3.2.3 <i>Šampaňský socialista</i>	40
4 ZÁVĚR	44
5 SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	46
5.1 PRAMENY	46
5.2 LITERATURA	46
6 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	49
6.1 PROSTOR STARÉ ARÉNY	49
6.2 CESTA DO AMERIKY	51
6.3 HUMANITY UPGRADE	53
6.4 ŠAMPAŇSKÝ SOCIALISTA	55

1 Úvod

Hlavním předmětem, kterým se v této bakalářské práci zabývám, je specifčnost scénografie ostravského divadla Stará aréna. Tuto scénu totiž považuji za nejprogresivnější ze všech divadel, která v Ostravě v posledním desetiletí působila, a to právě díky inovativním jevištním zpracováním. Nemám ovšem na mysli jednoduchý styl scénografie, ale také prostorové uspořádání inscenací, budovu a vůbec lokalitu, neboť Stará aréna svá představení vyváděla i do veřejného prostoru. Svůj úhel pohledu tudíž nezužuji pouze na analýzu jednotlivých scénografických elementů, přičemž v této práci se zabývám zejména rekvizitami a kostýmy, ale také se soustředím na funkci samotného divadelního prostoru, v jehož rámci zohledňuji jeho historicko-společenský kontext a lokaci. Proto se v této práci zabývám trendem site specific projektů, které toto divadlo jako jediné v Ostravě pravidelně pořádalo.

Stará aréna byla divadlem se sálem o kapacitě padesáti diváků, který disponoval malým jevištěm, přes které publikum přecházelo při vstupu, a vyvýšeným hledištěm rozděleným schody na levé a pravé křídlo. Ač by se mohlo zdát, že takový prostor s malými rozměry inscenace limituje, ve Staré aréně jej tvůrci kompenzovali třemi způsoby, při nichž ovšem vždy docházelo ke stírání rozdílu mezi publikem a herci, neboť divák zde figuroval jako aktivní spoluúčastník představení. Právě tato interakce je zároveň jedním ze specifík tohoto divadla, na které se zaměřuji v rámci této práce.

První způsob spočívá v narušení hranice mezi jevištěm a hledištěm přímo v samotném sále, který v této práci analyzuji skrze inscenaci *Humanity Upgrade*¹. Druhou variantu zastupuje rozšíření divadelního prostoru za pomoci využití přilehlé kavárny, jejímž příkladem zde bude inscenace *Šampaňský socialista*², která jako jedna z mála uvedených inscenací kombinovala hned tři typy prostoru, a to divadelní sál, kavárnu a venkovní prostranství před Starou arénou. Třetí způsob pak představují open air představení zcela nezávislá na budově divadla, jimiž na sebe v počátcích svého působení ve Staré aréně upozornil Pavel Gejguš. Jednou

¹ HAJDYLA, Jiří. *Humanity Upgrade* [divadelní inscenace]. Režie Jiří Hajdyla. Stará aréna. Premiéra 2. 10. 2016.

² GEJGUŠ, Pavel – PIVOVAR, Marek. *Šampaňský socialista* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš. Stará aréna. Premiéra 5. 11. 2017.

z prvních jím režirovaných inscenací byl *Zlý jelen v domě*³, který se v letních měsících odehrával v Komenského sadech. Pro účely mé bakalářské práce se zaměřím na letní open air představení konaná v Trojhalí Karolina a jejím okolí, a to *Cestu do Ameriky*⁴.

Co se týče prostoru, vnímám jej jako jeden ze stěžejních aspektů během každého představení a zdá se mi určující k pochopení celého tvaru. V tomto ohledu souhlasím s tezí polského režiséra a pedagoga Kazimierze Brauna, který ve své publikaci *Divadelní prostor* říká:

„Vliv prostoru na člověka, na jeho chování a způsob existence, druh a charakter vyjádření i na jeho postoj vůči ostatním je v divadle mimořádný. Je to základ, stěžejní skladební prvek, z něhož je inscenace vystavěna. Proto také divadelní prostor na jedné straně vypovídá o lidech, kteří se v něm shromažďují a působí, o divácích a hercích, je odrazem jich samotných, jejich duchovního života i vnějšího počinání. Na druhé straně určuje jejich jednání a možnost výpovědi, ovlivňuje obsah jejich sdělení, je jeho součástí.“⁵

V rámci charakterizace Staré arény využívám termín divadlo netradiční nebo také site specific, které v této rovině znamenají jedno a totéž, neboť odkazují k divadlu vymykajícímu se tradičním konvencím. Myslím tím nejen vyvážení inscenací ven ze sálu, ale také úlohu diváka coby spolutvůrce, který bývá v klasickém pojetí pasivním článkem představení. Zároveň se v této práci zabývám i konceptem autorského divadla, jež se zdejší tvůrci snažili vybudovat, a to nejen skrze vytváření vlastních scénářů, ale také alternativní zpracování klasických dramatických textů. Taktéž tato koncepce stojí proti tradičnímu institucionalizovanému divadlu, což ve Staré aréna platilo, neboť fungovala jako nezávislá scéna.

V této bakalářské práci se soustředím konkrétně na období mezi lety 2015–2019 čili éru Pavla Gejguše, který zde nepůsobil pouze jako umělecký šéf, ale také jako režisér a dramaturg. V této době jsem si totiž uvědomila, že Stará aréna představuje progresivní scénu, která se v Ostravě jinak nevyskytuje. To dokazují průzkumem prostoru, kterým toto divadlo s atypickým sálem alternativními způsoby pracuje. Zároveň jsem si všimla, že o tvorbě Staré arény zatím byla

³ KLICPERA, Václav Kliment. *Zlý jelen v domě* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš. Stará aréna. Premiéra 25. 10. 2015.

⁴ TYL, Josef Kajetán. *Cesta do Ameriky* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš – Anna Klimešová. Premiéra 12. 8. 2018.

⁵ BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. Praha: Akademie múzických umění, 2001, s. 151.

napsána pouze jedna diplomová práce *Nezávislý multikulturní prostor Stará aréna a jeho pozice v divadelním systému města Ostrava*⁶, která zkoumá její postavení v rámci celého ostravského divadelního kontextu.

Předkládaná práce je rozložena do dvou částí. V první se věnuji teorii související s divadelním prostorem, následně využité v rámci praktické části, v níž se soustředím na specifčnost inscenací Staré arény zahrnující i analýzu tří vybraných představení. V první kapitole s názvem *Scénografie* se zabývám koncepcí scénografie Patrice Pavise a jeho publikací *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*⁷, konkrétně využívám kapitoly *The Components of the Stage*⁸ a podkapitoly *Other Material Elements of Performance*⁹.

V další kapitole nazvané *Divadelní prostor* se zabývám prostorovými parametry inscenací a lokací samotného divadla, neboť je v této práci vnímám jako stěžejní prvky pro režijně-dramaturgickou tvorbu divadel. Využívám také konceptu Kazimierze Brauna z knihy *Divadelní prostor*¹⁰ a zejména jeho termínu proměnlivý prostor, protože v rámci scénografických rozvržení inscenací Staré arény bylo právě takového prostoru využíváno. Dále v této kapitole vycházím z Andrese Kotteho a jeho publikace *Divadelní věda: Úvod*¹¹, z jejíž části s názvem *Prostor – lokální akcentace* čerpám typologie divadelního prostoru podle Marvinu Carlsona. V poslední části této kapitoly se pak zabývám vztahem režie k divadelnímu prostoru, přičemž se opírám o publikaci *Režie je umění*¹² od Jaroslava Vostrého, protože poskytuje jeden z klíčů, jak analyzovat scénografická specifika Staré arény.

Ke třetí kapitole této práce s názvem *Site specific* čerpám z knih *Site Specific*¹³ a *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné*

⁶ BENEŠOVÁ, Tereza. *Nezávislý multikulturní prostor Stará aréna a jeho pozice v divadelním systému města Ostrava* [online]. Brno: 2016 [cit. 12. 4. 2020]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Dostupné z: <https://theses.cz/id/e5oia6>.

⁷ PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film*. Ann Arbor: University of Michigan, 2003.

⁸ Tamtéž, s. 53–191.

⁹ Tamtéž, s. 171–191.

¹⁰ BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*.

¹¹ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010.

¹² VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009.

¹³ VÁCLAVOVÁ, Denisa – ŽÍŽKA, Tomáš a kol. *Site Specific*. Praha: Pražská scéna, 2008.

tendence¹⁴. Zde se věnuji trendu site specific akcí, v nichž vstupuje Stará aréna do veřejného prostoru a snaží se jej ovlivnit.

V poslední kapitole nazvané *Autorské divadlo* čerpám z publikace *Téma: Autorské divadlo*¹⁵ od Josefa Kovalčuka a věnuji pozornost principům tvorby tohoto typu divadla. Jedním z důvodů je fakt, že tato koncepce se shoduje v pojetí netradičního divadla a site specific, a to jak z hlediska využitých materiálů k inscenování, tak v rámci vazby mezi jevištěm a hledištěm.

Analytická část pojmenovaná jako *Specifičnost inscenací Staré arény* je pak rozčleněna do dvou sekcí. První s názvem *Režie a dramaturgie* se zabývá rozmanitostí repertoáru Staré arény, přičemž se soustředím na využití různého typu textů a materiálů, neboť je zdejší tvůrci hojně využívali. Zároveň v této práci zkoumám, v jakém fungovali vztahu k samotnému divadlu a ostravskému prostředí. V rámci druhé podkapitoly *Prostorová řešení inscenací* se věnuji práci s divadelním prostorem a scénografií, přičemž zde aplikuji Braunův proměnlivý prostor a Carlsonovu typologii, ale také se držím analýzy scénografie navržené Patricem Pavisem. Tyto koncepce pak využívám v rámci zkoumání jednotlivých inscenací. První je věnována open air letnímu představení *Cesta do Ameriky*¹⁶, v níž se zabývám především site specific charakterem a prostorovým přizpůsobením české klasiky na městské ostravské prostředí. V druhé podkapitole analyzuji inscenaci *Humanity Upgrade*¹⁷, která se vymyká konceptu netradičního divadla, dochází zde však k netradiční interakci publika s herci v rámci chatu zprostředkovaného digitálními technologiemi, tudíž je zde vytvořeno virtuální prostředí. V poslední podkapitole věnované inscenaci *Šampaňský socialista*¹⁸ se pak soustředím zejména na kombinaci několika typů divadelního prostoru – kavárny, divadelního sálu, veřejného prostranství. Tyto inscenace dokazují, že malé rozměry jeviště umožňují divadlu také využívat proměnlivého prostoru. Zároveň zde dochází opět k aplikaci site specific konceptu, neboť se představení odehrávalo i ve veřejném prostoru.

¹⁴ SCHMELZOVÁ, Radoslava [ed.]. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010.

¹⁵ KOVALČUK, Josef. *Téma: Autorské divadlo*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009.

¹⁶ TYL, Josef Kajetán. *Cesta do Ameriky* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš – Anna Klimešová. Stará aréna. Premiéra 12. 12. 2018.

¹⁷ HAJDYLA, Jiří. *Humanity Upgrade* [divadelní inscenace]. Režie Jiří Hajdyla. Stará aréna. Premiéra 2. 10. 2016.

¹⁸ GEJGUŠ, Pavel – PIVOVAR, Marek. *Šampaňský socialista* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš. Stará aréna. Premiéra 5. 11. 2017.

Tato práce se tak věnuje samotnému divadelnímu prostoru ve vztahu jeviště k dalším aspektům divadla, jako je například samotná budova divadla či historicko-společenský kontext využitých lokací v rámci inscenační tvorby Staré arény. Zároveň jsou zde analyzovány jednotlivé scénografické komponenty, a to kostýmy a objekty – rekvizity. Cílem této práce je dokázat, že divadelní prostor zahrnující scénografii i prostředí je jednou z klíčových složek, které v rámci inscenování tvůrci ve Staré arény hojně využívali, a představuje tak specifikum tohoto divadla.

1.1 Stará aréna

Stará aréna patří společně s Divadlem Mír (založení 2016), alternativní scénou Absintového klubu Les (založeno 2016), Divadlem improvizace Ostrava – ODVAZ (založeno 2017) a Studiem G (založeno 2019) k nejmladším ostravským divadlům. Impulsem ke vzniku Staré arény byla kandidatura Ostravy na titul Evropského hlavního města kultury pro rok 2015 a v roce 2009 v prostorách Staré arény (na ulici 28. října 49) začaly sídlit kanceláře projektu Ostrava 2015 a informační centrum filmového festivalu Ostrava Kamera OKO. Záhy se začalo v této budově, kde se nachází i Stará aréna, využívat nejen prázdnotou zejíčího prostoru kavárny, ale také divadelního sálu. Ten byl pozůstatkem po zde dříve působící Komorní scéně Aréně (období 1994–2005), která přesídlila do nové budovy poblíž Sýkorova mostu. V březnu 2010 tak Stará aréna zahájila svou činnost jako kulturní centrum s pestrým programem, který nezahrnoval pouze divadlo, ale také například filmové projekce, literární akce nebo dílny pro děti.¹⁹

Ostravě se nakonec nepodařilo titul Evropského hlavního města kultury získat a město přestalo Starou arénu dotovat, díky dobrovolníkům, Jakubu Laborovi, Davidu Mírkovi a Petru Sedláčkovi, pokračovala Stará aréna ve své činnosti jako nezávislá instituce²⁰. V roce 2015 byl zvolen uměleckým šéfem Pavel Gejguš, který se společně s ředitelem Zenem Václavíkem, produkční Veronikou Kusou a Petrem Sedláčkem rozhodl ze Staré arény vybudovat kvalitní kulturní prostor zahrnující divadlo na profesionální úrovni.²¹ Svými aktivitami (koncerty, literární večery,

¹⁹ Stará historie. In: *Stará aréna* [online]. [cit. 21. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.staraarena.cz/historie-stare-areny>.

²⁰ BERGMANOVÁ, Pavla. Stará aréna Ostrava. *Divadelní noviny* [online]. 26. 4. 2016 [cit. 21. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/stara-arena-ostrava>.

²¹ Tamtéž.

divadelní představení) se podobal alternativní scéně Absintového klubu Les, ale nezaměřoval se pouze na jednoho tvůrce.

V lednu 2019 došlo mezi členy divadelního souboru a vedoucím spolku Zenem Václavíkem k neshodám, v jejichž důsledku se Pavel Gejguš rozhodl spolupráci se Starou arénou ukončit.²² S ním soubor opustili i někteří další členové, s Vladislavem a Miroslavou Georgievovými, Mirkem Davidem společně založili již zmíněnou scénu s názvem Studio G, která navazuje na působení Staré arény a zahrnuje i inscenace z jejího původního repertoáru. Svou činnost tato scéna započala představením *Viktor, aneb dítko u moci*²³ 25. června 2019 v Divadle Petra Bezruče.²⁴

²² REDAKCE. Proč nehrajeme? Prohlášení umělců k aktuální krizi kolem Staré arény v Ostravě. In: *Ostravan.cz* [online]. 13. 3. 2019 [cit. 21. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/54777/proc-nehrajeme-prohlaseni-umelcu-k-aktualni-krizi-kolem-stare-areny-v-ostrove>.

²³ VITRAC, Roger. *Viktor, aneb dítko u moci* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš – Miroslava Georgievová. Studio G. Premiéra 25. 6. 2019.

²⁴ LABOR, Jakub. V Ostravě vzniká nové divadlo – Studio G. In: *Novinky.cz* [online]. 12. 9. 2019 [cit. 21. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/vase-zpravy/clanek/v-ostrove-vznika-nove-divadlo-studio-g-40296235>.

2 Teoretický základ a terminologie

Pro tuto práci je v rámci teoretického vymezení klíčové pojetí scénografie podle Patrice Pavise a jeho publikace *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film*²⁵, neboť se v ní nezabývá pouze jevištním zpracováním inscenací, ale také dílčími aspekty samotného divadelního prostoru, jako je například jeho umístění, což je pro mou práci stěžejní. Z oblastí scénografických elementů analyzuji kostýmy a rekvizity, se kterými se ve Staré aréně nejvíce pracovalo. Kromě těchto kategorií dále zohledňuji samotný divadelní prostor zahrnující jeviště i budovu a lokaci divadla, které jsou neméně důležité pro mnou vybrané inscenace, a jsou jejich významotvornými prvky. Dále se soustředím na variabilitu scénografických řešení vytvářející i specifikum Staré arény, neboť představení se odehrávala na více místech čili zde docházelo k rozšíření divadelního prostoru, tudíž splňovala parametry proměnlivého prostoru od Kazimierze Brauna²⁶, které na ně aplikuji. S tím také souvisí využití typologie divadelního prostoru podle Marvina Carlsona publikované v knize *Divadelní věda: Úvod*²⁷ postavené na kombinaci environmentálního divadla s divadlem konfrontace, přičemž se narušují bariéry mezi jevištěm a hledištěm, což charakterizuje i scénografická řešení Staré arény. Z toho hlediska zohledňuji i vztah režie k divadelnímu prostoru podle knihy *Režie je umění*²⁸ od Jaroslava Vostrého, přičemž zkoumám skrze jeho náhled, jaký vliv má předloha na inscenaci včetně jejího jevištního zpracování, protože ve Staré aréně tvůrci text přizpůsobovali tématu inscenaci i s ohledem na místo, ve kterém se odehrávala. Další elementy, které formují scénografii, jsou také prostředí a lokace včetně jejich historicko-spoločenského kontextu, na které nahlížím skrze koncept *site specific* performancí podle publikací *Site Specific*²⁹ a *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence*³⁰. Druhá jmenovaná je stěžejní zvláště pro open air letní představení Staré arény a některá další představení, která se odehrávala ve veřejném prostoru. Na závěr se soustředím na koncepci autorského divadla podle Josefa Kovalčuka a jeho knihy *Téma:*

²⁵ PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film*.

²⁶ BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. S. 10.

²⁷ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. S. 48.

²⁸ VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*.

²⁹ VÁCLAVOVÁ, Denisa – ŽIŽKA, Tomáš a kol. *Site Specific*.

³⁰ SCHMELZOVÁ, Radoslava [ed.]. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence*.

*Autorské divadlo*³¹, jež je pro mou práci stěžejní proto, že tento typ divadla se taktéž přizpůsobuje v inscenování danému prostředí, v němž se odehrává, a soustředí se zejména na téma, které je základem i pro inscenace Staré arény.

2.1 Scénografie

Scénografie se skládá z několika aspektů, a to materiální a nemateriální podstaty, které se úzce pojí s divákovou percepcí a tělem herce. Vždy platí, že scénografie vzniká na nějakém určitém místě, proto se teoretici (například Patrice Pavis a Denisa Václavová) při jejím popisu soustředí i na prostředí, kde se představení odehrává, zohledňují tak jeho možnosti, genius loci a vůbec společensko-historický kontext daného místa. Často se tudíž nehovoří pouze o scénografii samotné, ale také o divadelním prostoru, kterému se však budu věnovat v následující kapitole. V případě Staré arény je tak potřeba zohlednit fakt, že vznikla v budově, kde dříve sídlilo nejen divadlo Komorní scéna Aréna (1994–2005), ale také Divadlo hudby (1951–1994), které umožnilo působit zde Divadlu Waterloo (1968–1970).

2.1.1 DEFINICE SCÉNOGRAFIE PODLE PATRICE PAVISE

Ačkoli Pavis pojímá scénografii komplexně a za její složky považuje herce, zvuk, hudbu, rytmus, čas, prostor, akci a další elementy představení jako kostým, maskování herce, objekty (rekvizity), světlo a působení na smysly (hmat a čich)³², omezím se na analýzu pouze několika těchto scénografických aspektů. K tomuto rozhodnutí mě vede fakt, že Stará aréna disponuje sálem o malých rozměrech, a tudíž některé složky jako například světlo, zvuk a hudba nejsou tak klíčové. Zároveň opomím kategorii související s hercem a divadelní akcí, protože svůj úhel pohledu zužuji na využití divadelního prostoru jako takového, z něhož vylučuji tělesný aspekt představení, ač se o něm okrajově zmíním vzhledem ke konceptu site specific a vztahu diváka a herce, který budu aplikovat na všechny tři mnou vybrané inscenace.

Pavis se nezaměřuje pouze na působení mizanscény, ale také na vztahy mezi jednotlivými složkami na scéně, a proto rozlišuje dva druhy divadelního prostoru. První druh je pojat jako prázdný, který musí být teprve vyplněn fyzickou

³¹ KOVALČUK, Josef. *Téma: Autorské divadlo*.

³² KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. S. 149.

akcí.³³ Druhý druh prostoru je specifikován jako neviditelný, neomezený a propojený s jejími uživateli a určený jejich pohybem. V tomto případě nemá dojít k vyplnění prostoru, ale k jeho rozšíření.³⁴ V případě Staré arény se dá hovořit o obojím zpracování, přičemž převládá inklinace k prázdnému prostoru.

Scénografie se však neomezuje pouze na jeviště, ale také se týká hlediště, předlohy dané inscenace nebo samotné budovy divadla, v případě site specific performancí pak prostředí, ve kterých se odehrávají. V první řadě se jedná o lokalitu divadla, v níž se zohledňuje budova a její architektura, dále o její vztah k městské poloze nebo krajině, ale také o prostory, které neslouží pro jevištní akci. V případě site specific akcí pak jde o místa, která nelze přenést do divadla nebo do jiné lokality. V institucionálních divadlech se nabízí průzkum různých vnitřních (jeviště, zákulisí, auditorium, ...) a vnějších prostor (vstup do foyer, terasa, ...). Druhý aspekt se týká jeviště, tedy oblasti využívané herci a technickým personálem, přičemž hrací plocha může být rozšířena do hlediště a celé divadelní budovy. Posledním aspektem je mezní prostor coby hranice mezi jevištěm a hledištěm, která může být vymezena například světlem nebo herci.³⁵ V tomto nazírání na divadelní prostor se Pavis shoduje například s Kazimierzem Braunem a jeho konceptem proměnlivého prostoru.

Dále se Pavis zabývá materiálními elementy scénografie, a to konkrétně těmi, které se sice nalézají přímo na jevišti, ale vytváří se již během příprav inscenace– rekvizity, kostým, líčení.³⁶ Poslední jmenovanou kategorii opomenu, protože se s ní ve Staré aréně téměř vůbec nepracuje, tudíž není pro analýzu klíčová. Ovšem i tyto objekty vyžadují vlastní konkrétní přístup, jelikož se podílí na různých významových systémech.³⁷

Podle Pavise se popis kostýmů většinou provádí v rámci, které směřují od širokého zaměření k nejužšímu. V prvním případě jeden kostým odkazuje na další kostýmy v mizanscéně, čímž se ověří, potvrdí či zneplatní ostatní hmotné určení představení čili to, jaká je povaha kostýmního designu a jakým způsobem je kostým prezentován. V druhém případě jde o úzké zaměření, při němž se soustředí

³³ Jedním z typických zástupců této koncepce je Antonin Artaud, který vnímal jeviště jako hmatatelné, fyzické místo, které musí být vyplněno a kde by měla být možnost mluvit konkrétním jazykem.

³⁴ PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film*. S. 150.

³⁵ Tamtéž, s. 151.

³⁶ Tamtéž, s. 151–171.

³⁷ Tamtéž, s. 171.

na způsob, jak byly divadelní oděvy vyrobeny a jaký mají vliv na herecký výkon. Kostýmy mají tři hlavní funkce: za prvé je to charakteristika postavy (éra, styl sociální prostředí, individuální preference), pak dramaturgická orientace pro okolnosti akce (maskování postavy nebo identifikace) a v poslední řadě orientace celkového gesta představení (vztah mezi představením, kostýmy a společenským světem).³⁸

Dále Pavis věnuje pozornost objektům, se kterými herec manipuluje a lze je považovat za podstatnou součást představení. Jedná se o pružný, ovladatelný, ale též měnící se materiál své podstaty. Podle stupně objektivitu, která se druh od druhu představení liší, je Pavis rozděluje do dvou skupin. V prvním případě se jedná o objekty ukazované (object shown), které jsou materiální povahy, mezi ně patří přírodní prvky (natural elements), nefigurativní formy (nonfigurative forms), objekty čitelné významnosti (legible materiality), nalezené předměty recyklované v představení (found object recycled in the performance) a konkrétní předměty vytvořené pro účely představení (concrete object created for the performance). V případě Staré arény se tento typ objektů využívá nejvíce a napomáhá snadnému dekódování inscenací, jsou to například předměty čitelné významnosti v podobě zbraní – symbol násilí. Druhou skupinu tvoří objekty evokované (object evoked) zakládající si na své spirituální podstatě, mezi něž spadají předměty zobrazené a pojmenované (object both shown and named), objekt pojmenovaný v promluvě (object named in the text delivered), objekt určený scénickými poznámkami (object specified in the stage direction), objekt představený postavou (object imagined by the character) a sublimovaný, semiotizovaný nebo zapamatovaný objekt (sublimed, semiotized or memorized object).³⁹ Tento typ rekvizit se až na výjimky ve Staré aréně nevyskytuje, neboť se tvůrci většinou snaží být jevištním vyobrazením co nejvíce konkrétní.

Jak podotýká Pavis, při analyzování scénografie je potřeba si upevnit hledisko vnímání, neboť na tyto zmínění dílčí aspekty a jejich působení má vždy vliv i perspektiva a místo, odkud je představení sledováno. Jejich upevnění komplikuje zároveň proměnlivost divadelního prostoru, protože se parametry herního prostoru během jevištní akce vyvíjejí a mění, dochází tak například

³⁸ Tamtéž, s. 174–175.

³⁹ Tamtéž.

i k přenesení akce mimo jeviště.⁴⁰ V rámci analýzy inscenací Staré arény se tak zaměřím na pojetí samotného prostoru a jeho stěžejní kategorie, které zastupují lokace divadla a jeho budova, ale také diferenciaci divadelního sálu na mezní a hrací prostor. V poslední řadě se zaměřím na analýzu objektů a kostýmů, které znatelně umožňují divákovi dekodovat sdělení samotné inscenace.

2.2 Divadelní prostor

2.2.1 PODLE KAZIMIERZE BRAUNA

Pro realizaci scénografie je stěžejní i samotný divadelní prostor, v němž se zohledňují jednak jeho fyzické parametry, jednak jeho vliv na vytváření interakce mezi diváky a herci, která je pro Starou arénu klíčová. Těmito veličinami se v publikaci *Divadelní prostor*⁴¹ zabývá polský divadelní režisér Kazimierz Braun, který charakterizuje divadelní prostor jako soubor hracích prostorů a prostorů pro publikum, které trvají po dobu jevištní akce, během níž dochází k divadelní komunikaci mezi herci a diváky. Zároveň by během jeho zkoumání nemělo být opomíjeno, že prostor vedle času představuje základní formu existence hmoty a patří k jedné ze základních kategorií lidské existence, což znamená, že by se na něj mělo také nahlížet jako na prostor společenský a lidský.⁴² Právě s tímto aspektem setkávání lidí, myšleno herců a diváků, na jednom místě pracují i tvůrci ve Staré aréně, kteří hranice mezi jevištěm a hledištěm často ruší a publikum do představení zapojují.

Hrací prostor je podle Brauna místem hereckého konání a divadelní akce. Může vznikat přirozeně, například být součástí přírody, nebo může dojít k jeho umístění v umělém kulturním prostředí. Zároveň platí, že se může vyskytovat samostatně bez závislosti na prostoru pro diváky, neboť ne vždy musí k němu příslušet.⁴³ Ve Staré aréně se děje obojí způsob, jednak se značná část představení odehrává v sále či budově divadla, ale také zde mají tradici open air letní představení pořádaná pokaždé v jiné části Ostravy.

Prostor pro diváky je Braunem charakterizován jako místo, ve kterém se nachází lidé v čase hercova jednání. Stejně jako hrací prostor se může nacházet

⁴⁰ Tamtéž, s. 191.

⁴¹ BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. S. 10.

⁴² Tamtéž.

⁴³ Tamtéž.

kdekoliv, avšak nemůže být samostatný, protože je vždy závislý na hracím prostoru. Opět ale platí, že jeho rozmezí stanovuje herec.⁴⁴

Speciálním typem divadelního prostoru je proměnlivý prostor (respektive divadlo s proměnlivým prostorem), který se nevyužívá pouze pro účely divadelních představení, ale například i pro promítání filmů. Jeho jinakost spočívá v tom, že v něm nedochází k definitivnímu určení (rozvržení) hracích prostorů a prostorů pro diváky. Pokaždé může být celý prostor uspořádán jiným způsobem.⁴⁵

Neboť budu v analytické části tento typ prostoru aplikovat na Starou arénu, jeho principy vysvětlím v rámci následujícího historického vývoje. Proměnlivý prostor byl využíván už ve středověku, a to v podobě mansionů. Ve 20. století byla impulsem pro jeho znovuvyužití kritika barokního kukátkového prostoru na konci 19. století, která vyústila v první divadelní reformu. Nejrazantněji se začalo využívat proměnlivého prostoru po 30. letech 20. století, zejména pak na přelomu 50. a 60. let. Sály s proměnlivým prostorem se postupně staly vhodným prostředkem k realizování komorního repertoáru, neboť se mezi diváky a herci vytvářel velice specifický intimní kontakt.⁴⁶

Dekorace byly stavěny variabilně, ač kromě míst s dostatečně vybavenou jevištní technikou je nebylo snadné vyměňovat. Tyto nedostatky se vyřešily postupným usměrňováním technického vybavení a mechanizace a vytváření zcela prázdných autonomních prostorů, jež šlo měnit od základu znovu za pomoci předmětů, židlí a praktikáblů. Docházelo tak k redukci scénografické složky, což doprovázelo nahrazování nábytkem, rekvizitami a světly.⁴⁷

Stěžejní je tak pro mou analýzu inscenací Braunův proměnlivý prostor, na jehož aplikaci se zaměřím zejména v rámci inscenace *Šampaňský socialista*⁴⁸, kde docházelo ke kombinaci několika typů divadelního prostoru. Zároveň Braunův koncept poukazuje na fakt, že malé rozměry divadelního sálu tvůrce ne vždy musí omezovat, ale naopak v nich může podnítit činnost pro alternativní řešení inscenací, což v případě Staré arény platí dvojnásob.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ Tamtéž, s. 14.

⁴⁶ Tamtéž, s. 114.

⁴⁷ Tamtéž, s. 118.

⁴⁸ GEJGUŠ, Pavel – PIVOVAR, Marek. *Šampaňský socialista* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš. Stará aréna. Premiéra 5. 11. 2017.

2.2.2 PODLE ANDREASE KOTTEHO

Andreas Kotte ve své knize *Divadelní věda: Úvod*⁴⁹ nahlíží na divadelní prostor podobně jako Kazimierz Braun skrze rozvíjení vztahů mezi diváky a herci a říká, že každé divadlo vlastní nějakou prostorovou specifičnost. V případě Staré arény se může jednat o malý divadelní sál, který se rozšiřuje do dalších částí budovy. Z toho lze vyvodit, že prostor nevytváří jen pozadí jednání, ale je jím přeměňován. Jeho vztahové uspořádání tvoří lidé na místech a sociální statky. Tento jeho sociální aspekt má vliv na tvůrčí styl, na to, jak je prostor uchopen a vychází najevo i skrze scénické události. Se změnami rolí aktérů a diváků dochází i k proměnám prostorových vztahů, což pak vede k otázkám, jakým způsobem k tomu dochází.⁵⁰

Kotte vychází ze tří typologií divadelního prostoru, a to od Marvina Carlsona, Manfreda Pfistera a Larse Kleberga. Marvin Carlson se ve svých úvahách zabývá divadelní situací face to face ve vztahu k obrazovým médiím a poukazuje na časové posunutí recepce a produkce, kterého se používá ve filmu. Tento vztah zkoumá skrze koncept environmentálního divadla Richarda Schechnera, při kterém dochází k narušení hranic mezi jevištěm a hledištěm. Publikum se zde volně pohybuje, představení sleduje z různých úhlů pohledu a různými způsoby vzniká mezi ním a herci interakce, tudíž se jedná o flexibilní prostor s pohyblivými hranicemi. Tuto koncepci Carlson spojuje s tradiční kukátkovým jevištěm, kde naopak meze jeviště a hlediště jsou jasně dány. Z toho pak divadelní prostor odlišuje na environmentální divadlo, arénu, konfrontaci a oddělenost (kino).⁵¹

Oproti Carlsonovi vychází literární vědec Manfred Pfister ze stavebně realizovaných forem jeviště, jichž se využívalo k uvádění dramát napříč historickými epochami, divadelní prostor pak srze své piktogramy rozlišuje na typy: řecká klasika (skene vytváří spojnici k dřívějším oltářním jevištím pro náboženské účely), středověk (jeviště na vozech nebo lešení – typické pro mystéria), vyvýšené kostelní portály a simultánní jeviště vedle sebe), Shakespearova doba (ze tří stran obklopená neutrální scénou s několika málo rekvizitami), dvorské divadlo (divadlo s portálem, kukátková scéna) a modernu (princip čtvrté stěny).⁵²

⁴⁹ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. S. 44.

⁵⁰ Tamtéž, s. 45.

⁵¹ Tamtéž, s. 47–48.

⁵² Tamtéž, s. 49.

Typologie Larse Kleberga stojí na konceptu ruského a sovětského divadla, které experimentuje s vazbami mezi aktéry a diváky, přičemž se zde střetávají dvě tendence, a to snaha o iluzi – čtvrtou stěnu a zároveň shoda fikčního světa s reálným. Dle Kleberga na ně působí tři komponenty divadelního procesu: oddělení za pomoci rampy (případně zrušení), shoda či neshoda světa jeviště a světa publika a orientace celé produkce. Na základě zacházení s těmito aspekty je divadelní prostor rozlišován podle diferenciací jejich využití na naturalistické divadlo, stylizované divadlo, rituální divadlo, konstruktivistické divadlo a epické divadlo.⁵³

Kotte upozorňuje, že představují modely, které však mají omezený dosah a jejich vlastnosti se nevyskytují často v čisté formě. Ovšem je důležité skrze ně sledovat, jak pracují se vztahem diváků a aktérů, protože je to jeden ze základů pro existenci divadla.⁵⁴ Z tohoto důvodu bude pro analýzu divadelního prostoru Staré arény klíčovou konkrétně typologie Marvina Carlsona, která zohledňuje klasické i environmentální pojetí divadla, ovšem u obojího je akcent veden na diváka coby spoluvůrce představení.

2.2.3 VZTAH REŽIE K DIVADELNÍMU PROSTORU

Z hlediska divadelního prostoru je podstatná úloha režiséra, který jednotlivé složky mezi sebou organizuje, a to platí i v případě scénografie. V této souvislosti v úvodu své publikace *Režie je umění*⁵⁵ Jaroslav Vostrý definuje režii jako specializovanou činnost nebo též profesi zahrnující řízení všech činitelů. Mezi ně spadá i uspořádání mizanscény, kterou je myšlena konkrétní jevištní skladba hereckých a dalších elementů daného obrazu jednání. Toto vyobrazení se ztotožňuje s takovým rozehráním dramatické situace, při níž se rozvíjí její smysl, případně ji tematizuje, přičemž dochází k rozmístění herců i dalších prvků v prostoru.⁵⁶ V některých případech se lze také setkat s označením aranžmá, pokud k realizaci rozestavení nevedou tyto zmíněné ambice a důraz je kladen především na estetickou působivost.⁵⁷

Jevištní obraz není chápán pouze jako obraz jednání, ale také se tvůrci snaží, aby na diváka měla efekt jeho estetická funkce, která souvisí právě s vhodným

⁵³ Tamtéž, s. 50–51.

⁵⁴ Tamtéž, s. 51.

⁵⁵ VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*.

⁵⁶ Tamtéž, s. 5.

⁵⁷ Tamtéž, s. 6.

zvolením kompozice, která se skládá z reálně motivovaných prvků v jeden celek.⁵⁸ Jevištní obraz lze také považovat za určitý projev, který nese nejen konkrétní význam (např. emoci konkrétní postavy), ale i obecný potenciálně symbolický smysl. Může tak například ukazovat postoj k lidem a ke světu, čímž je divákům umožňováno spoluprožít podstatu dané situace s apelem na jejich představitost a emoční paměť. Konkrétně s tímto aspektem pracují i tvůrci ve Staré aréně, kteří inscenace situují do míst ve vztahu s historickou událostí či osobností vázanou k Ostravě, a tak publiku umožňují dané představení prožít i skrze lokaci. Například inscenace *Šampaňský socialista*⁵⁹ se záměrně odehrává nejen v divadelním sále Staré arény, ale také v její kavárně a ve veřejném prostranství budovy.

K obraznému vyjádření může také dojít například pohybem tendencí, kdy je tělesný pocit způsobený duševním stavem (např. se aktér drží při zdi.). Zde pak platí, že fyzická orientace člověka může sloužit k popisu světa, k němuž většinou dochází za pomoci jazyka (slov). Na základě pohybů a fyzických projevů lze prostor vnímat v různých aspektech, zaujatá postavení sdělují vztahy k němu (extrovertní – introvertní).⁶⁰

Jevištní obraz je vytvářen dvěma způsoby. Symbolickým modelem, v němž si abstrakce zakládá na absenci takových jevištních prvků, které by jevištní akci situovaly do konkrétního prostředí, čímž dochází k budování iluze reálného prostředí. Díky sloučení obou způsobů může být finální obraz sestaven z prvků, z nichž některé mají jistou podobnost se skutečným životem a zároveň jsou symbolicky platné (např. dveře neprezentují jen dveře.), mít hodnotu uměleckého obrazu. Fyzický, materiální prostor jeviště a jeho scénografické řešení umožňují, aby vznikl dramatický prostor, který je produkován nejen silami materiálního charakteru, jež mají vliv na jednání postav zde se právě vyskytujících. Konkrétní materiální prostor si zakládá na určitých fyzických dispozicích využitých skrze scénografické řešení, jež je může i zásadním způsobem transformovat.⁶¹ Ve Staré aréně se využívá zejména abstrakčního modelu, který inscenace nevkládá do konkrétních míst, až na výjimku například *Šampaňského socialisty*, a mají obecnou symbolickou platnost.

⁵⁸ Tamtéž, s. 30.

⁵⁹ GEJGUŠ, Pavel – PIVOVAR, Marek. *Šampaňský socialista* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš. Stará aréna. Premiéra 5. 11. 2017.

⁶⁰ VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. S. 51.

⁶¹ Tamtéž, s. 101.

V případě dramatického prostoru se nejedná o vztahy, které lze vyjádřit fyzikálními veličinami, ale o vazby, jež jsou následkem kolizí materiálních sil v konkrétním jevištním prostoru, díky čemuž se materiální prostor mění v prostor dramatický. Každý fyzický prostor má silové pole s určitými relacemi vlastními své meta-fyzické konsekvence, díky nimž je budován dramatický prostor s přihlédnutím k potenciální symboličnosti fyzických vlastností daného materiálního prostoru, který je využíván. Prázdné jeviště může představovat třeba celý svět nebo vesmír. Imaginárním může být svět i tehdy, když se zařízení jeviště a jednání postav snaží napodobit určité reálné prostředí.⁶² Zejména využití téměř prázdné scény je pro inscenování Staré arény typické, a to i s přihlédnutím k velikosti divadelního sálu. Scénografická úspornost inscenací není tak pouze důsledkem materiálních vlastností prostoru, ale také cílem podporujícím symbolické vyznění, proto se při analýze zaměřím zejména na využití abstrakčního modelu, který Vostrý ve zmíněné publikaci *Režie je umění* předkládá.

2.3 Site specific

Jak už jsem nastínila v předchozích kapitolách, pro tvorbu Staré arény je klíčové umístění inscenací mimo prostor divadelního sálu, a to například v podobě pravidelných open air letních představení, která lze nazvat i jako site specific. Tímto termínem jsou označovány umělecké projekty, jejichž hlavní téma představuje daný konkrétní prostor, přičemž je zde zohledňováno vše, co s ním souvisí (historický kontext, genius loci, jeho charakter a možnosti, identita, obyvatelé, kteří v něm žijí atd.).⁶³ V českém jazyce tento pojem nemá svůj jednoznačný ekvivalent, a tak se využívá různých definic. Například Tomáš Žižka na základě chybného využití slov *side specific* jej překládá jako vše na periferii, na okraji.⁶⁴ Pro změnu producentka a dramaturgyně zabývající se site specific Denisa Václavová si tento termín vykládá jako divadlo v autentickém prostředí, urbánní divadlo či umění místa, k nimž přidává adjektiva jako zvláštní, typický, specifický, určitý, vlastní nebo přesně stanovený. Kromě site specific se lze setkat i s termíny jako site specific project, site specific art nebo site specific theatre, které znamenají totéž.⁶⁵

⁶² Tamtéž.

⁶³ SCHMELZOVÁ, Radoslava [ed.]. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence*. S. 86.

⁶⁴ Tamtéž, s. 93.

⁶⁵ VÁCLAVOVÁ, Denisa – ŽIŽKA, Tomáš a kol. *Site Specific*. S. 36.

Klíčovou etapu pro rozvoj site specific projektů představuje druhá divadelní reforma, při níž se dovršily tendence z předchozího období, které se týkaly zejména rušení hranic mezi jevištěm a hledištěm, čímž byl akcent čím dál víc kladen na samotného herce.⁶⁶ Zásadními jsou z tohoto hlediska především 50. a 60. léta, v nichž se divadelní tvůrci rozhodli opustit prostory divadelního sálu a svou akci přesunuli do kaváren, garáží, sakrálních a industriálních objektů, sklepů, ulic a ven do přírody, čímž položili základ pro předstupeň site specific projektů, které se označují jako performance. K dalšímu rozvoji pak napomáhá v 70. letech vzestup land artu, body artu a environmentálních tendencí v umění, na které akcentovaným tématem ekologie a životního prostředí navazují 80. léta, během nichž umělci začínají věnovat pozornost industriálním budovám a objektům.⁶⁷

V českém, respektive československém prostředí site specific vzešlo v 50. letech z land artu a akčního umění. Od druhé poloviny 60. let až do 90. let bylo akční umění součástí neoficiální kultury a k jeho vývoji docházelo různými formami.⁶⁸ Zlom nastává po roce 1989 čili po sametové revoluci, kdy tato alternativní kultura reagovala na dřívější zpolitizovanou kulturu a snažila se vytvořit nový základ pro občanskou společnost a rozvíjet kulturní spektrum.⁶⁹ Teprve až v roce 1998 se lze s pojmem site specific setkat častěji vzhledem k bohatému industriálnímu fundusu, a to především díky vlivům přicházejícím z Velké Británie a Nizozemí.⁷⁰

V nejen českém kontextu se site specific projekty uskutečňují v místech, kde něco dožilo, ale zároveň zatím nedošlo k nalezení nového obsahu, díky tomu daná lokalita dostává naději. Většinou se jedná o městské nebo venkovské územní celky či jednotlivé objekty, v nichž došlo ke změně sociální struktury obyvatel z důvodu politického rozhodnutí, jak tomu například bylo u vyhnání Němců ze Sudet či restrukturalizace průmyslu. Prázdné areály a prostory poskytují nejen volné místo, ale také nabízí novou naraci a nový styl tvorby.⁷¹ V případě Staré arény se

⁶⁶ SCHMELZOVÁ, Radoslava [ed.]. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence*. S. 147.

⁶⁷ VÁCLAVOVÁ, Denisa – ŽIŽKA, Tomáš a kol. *Site Specific*. S. 33.

⁶⁸ SCHMELZOVÁ, Radoslava [ed.]. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence*. S. 26.

⁶⁹ Tamtéž, s. 113.

⁷⁰ VÁCLAVOVÁ, Denisa – ŽIŽKA, Tomáš a kol. *Site Specific*. S. 33.

⁷¹ SCHMELZOVÁ, Radoslava [ed.]. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence*. S. 113.

tak jedná o již zmíněná open air letní představení, která se pokaždé konají v jiných odlehlých koutech Ostravy, například inscenace *Epos o Gilgamešovi/Nesmrtelnost*⁷² se konala v prostoru bývalé prodejny Bauhausu, která je dnes sídlem Galerie Plato. U site specific projektů zároveň platí, že jsou vždy vytvořeny pro dané konkrétní místo čili je nelze nikam jinam přenést a jejich charakteristika spočívá v neopakovatelnosti, nepřesnosti a časové omezenosti. Vždy je akcent kladen na příběh prostoru, který se stává výchozím dramaturgickým motivem. Účastníci se tak mohou identifikovat s prostorem, neboť je uveden ve společenském kontextu, v případě Staré arény se tak může jednat o již zmíněného *Šampaňského socialistu*⁷³. Cílem site specific akcí není pouze oživení veřejného a kulturního prostoru, zároveň zde totiž dochází k dialogu s místem a nastolení tématu k veřejné diskuzi.⁷⁴ To činili i tvůrci ve Staré aréně, kteří se v rámci inscenací snažili poukazovat i na nedostatky týkající se veřejného prostoru, jako tomu bylo například v *Cestě do Ameriky*⁷⁵, v níž akcentovali negativní vliv na zdejší životní prostředí způsobené výstavbou obchodního centra Nová Karolina.

2.3.1 REŽIE A DRAMATURGIE V NETRADIČNÍM DIVADLE

I pro režii a dramaturgii v netradičním divadle platí, že tvůrci divadelního díla, vznikajícího v jakémkoli prostředí, si zakládají na ustavičném vzájemném působení různorodých komponentů, jež mají na sebe stálý vliv, různě se propojují a inspirují. Společnou funkcí je vytvoření divadelního tvaru s určitým obsahem, smyslem a estetickou hodnotou, který zohledňuje diváky, jimž nabízí výpověď o světě z určitého úhlu pohledu.⁷⁶ V případě netradičního divadla nebo také site specific tkví hlavní téma i náplň inscenací v samotném prostoru, kde je akce uskutečňována, a vždy se k němu nějakým způsobem váže⁷⁷.

V případě site specific projektů se režijně-dramaturgické koncepty zaměřují na analýzu možností prostoru, historie, společnosti, cíle projektů a služeb vnějšího

⁷² *Epos o Gilgamešovi/Nesmrtelnost* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš. Stará aréna. Premiéra 10. 8. 2018.

⁷³ GEJGUŠ, Pavel – PIVOVAR, Marek. *Šampaňský socialista* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš. Stará aréna. Premiéra 5. 11. 2017.

⁷⁴ SCHMELZOVÁ, Radoslava [ed.]. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence*. S. 86.

⁷⁵ TYL, Josef Kajetán. *Cesta do Ameriky* [divadelní inscenace]. Režie Anna Klimešová, Pavel Gejguš. Stará aréna. Premiéra 12. 12. 2018.

⁷⁶ SCHMELZOVÁ, Radoslava [ed.]. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence*. S. 36.

⁷⁷ Tamtéž, s. 142.

zadání, která jsem zmínila výše. Tématu jsou často uzpůsobeny ostatní komponenty, což dokonce zahrnuje úpravy textu či montáž a sestavování inscenace.⁷⁸ V netradičním divadle se důraz na téma artikuluje skrze vztah k danému místu ve vztahu k publiku. Zejména se pracuje s asociativností, která je pro site specific důležitá, neboť napomáhá v hledání témat, jádra místa a kulturně-spoolečenského kontextu.⁷⁹ Zejména je pro režijní tvorbu v netradičním divadle důležitou složkou interakce mezi herci a diváky, se kterou se oproti tradičnímu divadlu variabilně pracuje a dochází zde ke stírání hranic mezi jevištěm a hledištěm⁸⁰, což se dělo i rámci Staré arény, která na tomto bodě stavěla, a to i v představeních, která se uskutečňovala v „tradičním“ divadelním sále (viz kapitola *Humanity Upgrade*).

V site specific projektech je divák aktivním tvůrcem představení, protože se pohybuje ve stejném prostoru jako herec, díky čemuž mezi oběma vzniká interakce v podobě kolektivní hry, která je typická zejména pro happeningy. U site specific projektů se oproti tradičnímu divadlu rozlišuje mezi třemi druhy diváka, jež se mezi sebou různými způsoby liší. V prvním případě jde o diváka přicházejícího na základě nabídky či poptávky, který figuruje v představení jako aktivní spoluúčastník a vědomě prožívá svou roli, ale také se například snaží vypořádat s podmínkami daného prostředí (např. tma, horko). Často dochází k jeho oslovení a vtažení do hry, tudíž například plní zadané úkoly nebo jakýmkoli jiným způsobem zasahuje do dění kolem něj. Druhým typem je náhodný divák, který se stává divákem nevědomě. Lze se s ním setkat v rámci produkcí, které jsou realizovány ve veřejném prostoru. Posledním je pak divák, který si ani neuvědomuje, že je divákem.⁸¹ Cílem site specific projektů je v rámci interakce mezi hercem a publikem oživit daný prostor a přimět zdejší obyvatele k diskuzi o budoucnosti, nedostatcích nebo historii místa, případně daného objektu.⁸² Režie se tak soustředí na vzájemné spojení všech komponentů, ale zároveň se snaží neupínat pouze na prostředí, ale i na potenciál samotného textu, který slouží jako předloha dané inscenaci.⁸³

⁷⁸ Tamtéž, s. 46.

⁷⁹ Tamtéž, s. 47.

⁸⁰ Tamtéž, s. 142–143.

⁸¹ Tamtéž, s. 105.

⁸² Tamtéž, s. 144.

⁸³ Tamtéž, s. 153.

Na tomto základě Václav Cílek rozděluje prostředí do tří druhů podle místa uskutečnění. V prvním případě se jedná o městské (antropogenní) prostředí, které je pro tvorbu Staré arény stěžejní. Při jeho analýze se zohledňují tyto kategorie: základní historie budov a jejich funkce, důležité historické okamžiky, antropologie všedního a svátečního dne a pocity obyvatel vázané k tomuto místu.⁸⁴ Site specific projekty se tato místa snaží nejen znovuobjevit, ale svým apelem na zdejší obyvatele také nalézt jeho alternativní využití.⁸⁵

Druhým typ prostředí představuje příroda, kde je důraz kladen zejména na povědomí o vrstvách krajiny a analýza spočívá ve zohledňování těchto aspektů: geologický podklad, typ půdy, vodní prameny, vegetace, osídlení v pravěku, dějiny v průběhu kolonizace, důležitá kulturní místa, historie ve 20. století až po současnost a významné historické zásahy do krajiny.⁸⁶

Poslední typ prostředí v sobě slučuje městské a přírodní prostředí a nazývá se ekoton představující jakýsi typ přechodové zóny, která je mnohem rozmanitější, co se týče kontrastů, vztahů, paradoxů či přechodových rituálů, příkladem může být okraj lesa. Nelze jej však uchopit tak snadno jako předchozí dvě zmíněná prostředí, neboť spojuje dva od sebe odlišné světy, čímž je myšleno město a příroda.⁸⁷

Kromě ekotonu lze hovořit ještě o jednom zvláštním typu prostředí, které se však netýká zde dříve zmíněné typologie, protože ani do jedné z nich nezasahuje – jedná se o virtuální prostor. Jeho ohraničení a přesná definice není tak snadná, protože jednak je propojen s myslí člověka a až na výjimku kyberprostoru se vyskytuje v reálném místě. U site specific projektů lze hovořit o sociálním prostoru a o některé z jeho částí, například politickém sektoru. V českém prostředí pro něj nebyla nalezena žádná konkrétní analýza, ale uplatňují se tyto kroky: najít pozoruhodné místo, vytvořit v něm něco přínosného, vše řídit rozumem a vložit do sociálního kontextu. Dále se pak často soustředí v rámci činnosti ve virtuálním prostoru na tato měřítká, a to na globalizační prostory, které se týkají celého světa např. letiště nebo obchodní dům. Dále se zohledňuje evropský prostor (od Lisabonu po Košice), jenž je propojen několika společnými znaky, ať už se jedná o městskou kulturu nebo antické dědictví. Jako jeho příklad lze uvést muzeum či kamenné

⁸⁴ Tamtéž, s. 220.

⁸⁵ Tamtéž, s. 152.

⁸⁶ Tamtéž, s. 220.

⁸⁷ Tamtéž, s. 220.

divadlo. A v poslední řadě se jedná o lokální prostor, jenž souvisí se samotnými lidmi a tím, jak se definují, pro ilustraci jím může být Vyšehrad nebo hospoda Oáza na smíchovském nádraží.⁸⁸

Site specific projekty nebo též netradiční divadlo má schopnost si podmanit jakýkoli prostor, neboť funguje jako houba, která obohacuje nejen sebe, ale i ono místo. Z toho vyplývá, že může být kdekoli a čímkoli, což se dělo i u Staré arény, která s pojmy netradiční a tradiční v rámci svých inscenací experimentovala, což dále ukáží na jednotlivých analýzách představení. Klíčovým je pro tuto scénu ona práce s městským prostředím, při němž je kladen důraz na historii objektu a vztah zdejších obyvatel k němu.

2.4 Autorské divadlo

Ve vztahu netradičního divadla nebo také site specific a režijně dramaturgické tvorby, která se snaží dané místo nějakým způsobem oživit a podat o něm divákům výpověď, lze také hovořit o autorství nebo autorském divadle. Josef Kovalčuk ve své publikaci *Téma: Autorské divadlo*⁸⁹ v této souvislosti poukazuje na různé možnosti nazírání na autorské divadlo, přičemž obvykle dochází k jeho pojetí skrze literární složku. V takovém případě je autorem předlohy člen souboru. V jiném významu, který je pro tuto práci stěžejní, se může jednat o divadlo, které využívá osobitého výrazu, jedinečného postoje svých tvůrců k otázkám týkajícím se například společnosti, aktuálního dění, vztahu k životu nebo ke světu. Tento názor (stanovisko) se v určitém období vyjadřuje skrze vlastní texty, které produkuje členové souboru.⁹⁰

Autorské divadlo se dá obecně definovat jako divadlo, které se snaží novátorsky zpracovat určité téma, které je nějakým způsobem originální, k čemuž přizpůsobuje i využití výrazových prostředků. Pokud v klasickém divadle funguje autor jako původce, zde je tvůrcem a zároveň i původcem divadelnosti, jejíž součástí je nejen názor, ale i objevení nových prostředků k jeho realizaci, přičemž se neomezuje pouze na autora textu. Zároveň také platí, že zatímco k běžnému předání divadelního postoje dochází skrze herce a jeho interpretaci již hotového textu, autorské divadlo jej nezná, a naopak se snaží dojít k vlastnímu, jedinečnému

⁸⁸ Tamtéž, s. 223.

⁸⁹ KOVALČUK, Josef. *Téma: Autorské divadlo*.

⁹⁰ Tamtéž, s. 6.

pohledu.⁹¹ V případě autorského divadla dochází k akcentaci komunikace mezi autory představení a publikem, přičemž představení zde figuruje jako prostředník této komunikace.⁹²

Na rozdíl od klasického inscenování není výchozím bodem autorského divadla dramatický text, ale téma, které se čerpá z materiálů různého typu, jehož objektivní jsoucno již existuje nebo se vytváří samotnou činností souboru. Jeho hledání lze považovat za základní stupeň autorského divadla, ke kterému dochází trojím způsobem, a to cvičením, dramatickou hrou či improvizací anebo zcela prozaickým hledáním a ověřováním nových technických možností.⁹³ Podstatným je pro tvůrce při volbě materiálu jeho potenciál v rámci sdělení směrem k publiku čili musí být vhodný k zprostředkování autorské výpovědi tvůrců inscenace.⁹⁴ Právě téma je jedním ze stěžejních společných bodů inscenací Staré arény, kterému je mnohdy uzpůsobován i dramatický text, například tomu tak bylo v inscenaci *Cesta do Ameriky*⁹⁵.

Přesto autorské divadlo spíše inklinuje k mimojazykovým vyjadřovacím prostředkům, tudíž bývá oslabena dramaticčnost textu, neboť autorské divadlo staví svou divadelnost na tématu. K tomuto dochází za pomoci dvou vývojových tendencí, a to buď uvolňováním struktury dramatického textu, nebo rozvíjením autonomního jazyka divadla. V prvním případě jsou fabulační výstavby děje a kauzální zřetězení motivů nahrazeny nefabulačními kompozicemi, například koláží nebo montáží. Tvůrci vychází z rozmanité škály přechodných dramatických forem a netradičních textů všeho druhu, aniž by docházelo k podřizování se tradičním dramatickým formám. Cílem je nedokončenost, divák dostává mnohem větší prostor pro imaginaci.⁹⁶ Právě toto směřování je pro tvorbu Staré arény klíčové na rozdíl od druhé tendence, která spočívá především v pohybu divadelního znaku, který se pojí se snahou o vytváření divadelní svébytnosti. Inscenování se neopírá o dialog, ale důraz se klade na fyzické jednání, pohyb a hudbu, samotný prostor představuje podstatný prvek inscenace.⁹⁷ Ovšem nutno podotknout, že obě

⁹¹ Tamtéž, s. 11.

⁹² Tamtéž, s. 18.

⁹³ Tamtéž, s. 24.

⁹⁴ Tamtéž, s. 25.

⁹⁵ TYL, Josef Kajetán. *Cesta do Ameriky* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš – Anna Klimešová. Stará aréna. Premiéra 12. 12. 2018.

⁹⁶ KOVALČUK, Josef. *Téma: Autorské divadlo*. S. 80.

⁹⁷ Tamtéž.

tendence od sebe nelze oddělit, jelikož se vyskytují tam, kde není striktně určena posloupnosti dějů, samotný text je vytvořen až herci a nepřestavuje zároveň ani hlavního nositele textu, naopak tělo se někdy stává hlavním materiálem inscenace.⁹⁸

Závěrem lze říci, že inscenační tvorba autorského divadla jde za rámec interpretace a důraz klade na seberealizování každého člena souboru, což zahrnuje režiséra, dramaturga a herce, jejich společným cílem je do své tvorby obsáhnout i kritický postoj a v rámci představení jej předat publiku. Zároveň se jedná o divadlo otevřené, pro které je typická nedokončenost a otevřenost.⁹⁹ Často tvoří opozici proti institucionalizovanému provozu repertoárového divadla a jeho způsobu řešení a pokouší se novátorským způsobem organizovat divadelní provoz.

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Tamtéž, s. 136.

3 Scénografická specifičnost inscenací Staré arény

3.1 Režie a dramaturgie

Během působení Pavla Gejguše na postu uměleckého šéfa Staré arény, etapa mezi lety 2015 a 2019, tato scéna byla svým repertoárem otevřena nejen žánrově. Poskytovala také útočiště hned několika tvůrcům, zvláště v oblasti režie a dramaturgie. Ovšem to platilo i v případě hereckého souboru, který tvořili nejen amatérští herci a studenti herectví zejména z Janáčkovy akademie múzických umění v Brně a Janáčkovy konzervatoře v Ostravě, ale také zde hostovali herci z jiných ostravských scén. Tato tvůrčí mnohovrstevnatost vedla jednak k rozmanitému pravidelnému repertoáru, ale také ke vzniku experimentálních projektů v podobě open air letních představení, jako byla *Cesta do Ameriky*¹⁰⁰ nebo *Epos o Gilgamešovi/Nesmrtelnost*¹⁰¹, tak například i k happeningům, jako byl *Zápisník zmizelého*¹⁰² konaný v Kostece sv. Václava v Ostravě. Co se týče žánrů, tvůrci ve Staré aréně neinklinovali pouze ke zpracování dramatických textů, které se však na programu objevovaly také hojně, například *Elektra*¹⁰³ a *Haprdáns neboli HAMlet PRinc DÁNSKý ve zkratce*¹⁰⁴. Poslední jmenovaný titul se už odkazuje k autorskému divadlu, které zde převládalo, nutné je si však uvědomit, že každé divadlo je svým způsobem konvenční, jak poznamenává Kovalčuk.¹⁰⁵

Režijně-dramaturgické koncepty byly většinou vystavěny na původně nedivadelním materiálu, což je dle Kovalčuka jeden z typických aspektů tohoto typu divadla.¹⁰⁶ Především tvůrčí týmy adaptovaly prózu, zde lze jmenovat jako zástupce inscenace *Hrobník*¹⁰⁷ podle textů Jana Kameníčka. Dalším poměrně častým zdrojem inscenace byl film, tak vznikly například inscenace

¹⁰⁰ TYL, Josef Kajetán. *Cesta do Ameriky* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš – Anna Klimešová. Stará aréna. Premiéra 12. 12. 2018.

¹⁰¹ *Epos o Gilgamešovi/Nesmrtelnost* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš. Stará aréna. Premiéra 10. 8. 2018.

¹⁰² GEJGUŠ, Pavel – KRUPA, Šimon. *Zápisník zmizelého* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš – Šimon Krupa. Stará aréna. Premiéra 28. 5. 2018.

¹⁰³ EURIPIDES. *Elektra* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš. Stará aréna. Premiéra 12. 6. 2016.

¹⁰⁴ VYSKOČIL, Ivan. *Haprdáns neboli HAMlet PRinc DÁNSKý ve zkratce* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš – Tomáš Jirman. Stará aréna. Premiéra 22. 2. 2016.

¹⁰⁵ KOVALČUK, Josef. *Téma: Autorské divadlo*. S. 9.

¹⁰⁶ Tamtéž.

¹⁰⁷ KAMENÍČEK, Jan. *Hrobník* [divadelní inscenace]. Režie Peter Gábor. Stará aréna. Premiéra 10. 12. 2017.

*Bonnie & Clyde*¹⁰⁸ dle stejnojmenného filmu od Arthura Penna či *Šampaňský socialista*¹⁰⁹ na motivy dokumentu *Karel Reisz: Ten filmový život*¹¹⁰. Avšak za nejvhodnější příklad konceptu autorského divadla uplatňujícího se ve Staré aréně lze považovat inscenace, které pojednávají o konkrétním společenském aktuálním tématu, což Kovalčuk pro tento divadla považuje za stěžejní.¹¹¹ Jedná se například o společenskou sondu *Humanity Upgrade*¹¹², jež se zaměřovala na on-line prostor a vliv médií na jedince i kolektiv. Kromě těchto zmíněných produkcí se pak Stará aréna také hojně věnovala improvizovanému divadlu, což je opět jeden ze znaků autorského divadla¹¹³, a to v podobě kabaretu *Zajíc v pytli*¹¹⁴, který zde nepřetržitě probíhá od roku 2010.

Fakt, že se tvůrci Staré arény snažili o vytvoření scény, kterou lze nazvat jako autorskou nebo také nekonvenční či alternativní, dokazuje rozhovor s Pavlem Gejgušem. Na otázku, podle jakého stanoviska volí inscenace a na jaký typ diváka cílí, odpovídá:

„Výběr her podléhá několika kritériím. Jednak hledáme tituly, které nám přijdou atraktivní a se silnou výpovědí. Zaměřujeme se na alternativní divadlo a snažíme se o autorskou tvorbu. Do budoucna bychom rádi nasazovali i více současné světové dramatiky, ale tato díla mají vysokou cenu autorských práv, tak vysokou, že na licenci nemáme dost prostředků. Proto si scénáře píšeme sami, nebo se uchylujeme k převedení zajímavých románů do divadelní podoby. Svým divadlem se nesnažíme cílit na konkrétní věkovou skupinu. Chceme hrát pro diváky, kteří hledají autentickou výpověď, zajímavá představení nekonvenčních forem. Řekl bych, že při tvorbě divadelních představení jsme spíše divadlo pro náročnějšího diváka. Je zde však také silná linie improvizčních pořadů, které mají jiný cíl. Pobavit a rozesmát. Zábavné pořady mají zatím mnohem vyšší návštěvnost. Věříme však, že si k nám najde časem cestu stále více diváků, kteří hledají také zajímavé, náročnější divadelní zážitky.“¹¹⁵

¹⁰⁸ VĚTROVEC, Vítězslav. *Bonnie & Clyde* [divadelní inscenace]. Režie Vítězslav Větrovec. Stará aréna. Premiéra 23. 4. 2017.

¹⁰⁹ GEJGUŠ, Pavel–PIVOVAR, Marek. *Šampaňský socialista* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš. Stará aréna. Premiéra 5. 11. 2017.

¹¹⁰ Karel Reisz: *Ten filmový život* [film]. Režie Petra VŠELICHOVÁ. Česko, 2012.

¹¹¹ KOVALČUK, Josef. *Téma: Autorské divadlo*. S. 24.

¹¹² HAJDYLA, Jiří. *Humanity Upgrade* [divadelní inscenace]. Režie Jiří Hajdyla. Stará aréna. Premiéra 2. 10. 2016.

¹¹³ KOVALČUK, Josef. *Téma: Autorské divadlo*. S. 24.

¹¹⁴ KOLEKTIV. *Zajíc v pytli* [divadelní inscenace]. Režie kolektiv. Stará aréna. Premiéra 1. 10. 2010.

¹¹⁵ BIDZINSKI, Petr. Kluby zblízka, část 4: Ambice vytvořit profesionální soubor tady jsou, říká umělecký šéf Staré arény Pavel Gejguš. In: *Ostravan.cz* [online]. 28. 7. 2017 [cit. 26. 3. 2020]. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/41845/kluby-zblizka-cast-4-ambice-vytvorit-profesionalni-soubor-tady-jsou-rika-umelecky-sef-stare-areny-pavel-gejgus>.

Snaha o autentickou výpověď, které se dosahuje za pomoci psaní vlastního scénáře a vyhledávání témat atraktivních předloh, je pro autorské divadlo jedním ze základních pilířů jeho existence a vůbec i činnosti.¹¹⁶ Z hlediska dvou již zmíněných vývojových tendencí autorského divadla, a to uvolňování struktury dramatického textu nebo rozvíjení autonomního jazyka divadla¹¹⁷, tvůrčí tým Staré arény inklinoval spíše k prvnímu případu. Pro většinu inscenací byl inspirací nedramatický text a k rozvíjení fyzické řeči zde docházelo minimálně, byť na pohybu divadelního znaku se podílela úspornost užití prostředků, neboť tato scéna oproti jiným divadlům nebyla tolik finančně dotována. Malé finance celý tvůrčí tým vedly k alternativnímu způsobu organizování divadla¹¹⁸, který se týká i materiálních prostředků, což je opět mimo jiné podle Kovalčuka pro autorské divadlo typické, neboť stojí proti institucionalizovanému řízení.¹¹⁹

Další specifikum v rámci režijně-dramaturgických konceptů představovalo samotné umístění inscenací, přičemž se tvůrci Staré arény soustředili hlavně na městský typ prostředí, při kterém se zohledňuje základní historie budov a jejich funkce, důležité historické okamžiky, antropologie všedního a svátečního dne a pocity obyvatel vázané k tomuto místu.¹²⁰ Pro inscenace se hojně využívalo již dříve zmíněných faktů, například, že v domě, ve kterém sídlí Stará aréna, vyrůstal režisér Karel Reisz, což vyústilo ve vznik inscenace *Šampaňský socialista*.¹²¹ Stejně tak se historie budovy Staré arény odráží i v pravidelném kabaretu *Zajíc v pytli*¹²², který odkazuje na kabaret *Chlupatý kaktus*, který zde fungoval během 20. let minulého století.¹²³ Z tohoto ohledu je důležité si uvědomit, že při zakomponování historického kontextu samotné budovy divadla a jejího prostředí zvláště u site

¹¹⁶ KOVALČUK, Josef. *Téma: Autorské divadlo*. S. 11.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 80.

¹¹⁸ BIDZINSKI, Petr. Kluby zblízka, část 4: Ambice vytvořit profesionální soubor tady jsou, říká umělecký šéf Staré arény Pavel Gejguš. In: *Ostravan.cz* [online]. 28. 7. 2017 [cit. 26. 3. 2020]. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/41845/kluby-zblizka-cast-4-ambice-vytvorit-profesionalni-soubor-tady-jsou-rika-umelecky-sef-stare-areny-pavel-gejgus>.

¹¹⁹ KOVALČUK, Josef. *Téma: Autorské divadlo*. S. 138.

¹²⁰ SCHMELZOVÁ, Radoslava [ed.]. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence*. S. 220.

¹²¹ BIDZINSKI, Petr. Kluby zblízka, část 4: Ambice vytvořit profesionální soubor tady jsou, říká umělecký šéf Staré arény Pavel Gejguš. In: *Ostravan.cz* [online]. 28. 7. 2017 [cit. 27. 3. 2020]. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/41845/kluby-zblizka-cast-4-ambice-vytvorit-profesionalni-soubor-tady-jsou-rika-umelecky-sef-stare-areny-pavel-gejgus>.

¹²² KOLEKTIV. *Zajíc v pytli* [divadelní inscenace]. Režie kolektiv. Stará aréna. Premiéra 1. 10. 2010.

¹²³ BIDZINSKI, Petr. Kluby zblízka, část 4: Ambice vytvořit profesionální soubor tady jsou, říká umělecký šéf Staré arény Pavel Gejguš. In: *Ostravan.cz* [online]. 28. 7. 2017 [cit. 26. 3. 2020]. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/41845/kluby-zblizka-cast-4-ambice-vytvorit-profesionalni-soubor-tady-jsou-rika-umelecky-sef-stare-areny-pavel-gejgus>.

specific performancí je jedním z důležitých prvků samotné scénografie, na který by se nemělo zapomínat.¹²⁴

Stejně tak je pro tento typ site specific performancí typické ožívování již zapomenutých veřejných prostorů, zvláště u industriálních budov, jež již svému účelu dosloužily a mnohé z nich chátrají.¹²⁵ S tímto aspektem také tvůrci Staré arény pracovali během open air letních produkcí, jak tomu bylo například u inscenace *Cesta do Ameriky*¹²⁶ situované do Trojhalí Karolina, které dávno přestalo sloužit zdejší průmyslové výrobě a stalo místem, kde se konaly zejména hudební produkce. Od roku 2019 však slouží jako multifunkční prostor pro sportovní a kulturní účely.¹²⁷ Obdobným způsobem pracovali s chátrajícím objektem bývalého hobbymarketu Bauhaus a jeho okolím, který je od roku 2018 sídlem Galerie Plato, a Stará aréna sem zasadila svou inscenaci *Epos o Gilgamešovi/Nesmrtelnost*¹²⁸.

Svou klíčovou úlohu v inscenacích sehrávalo i samotné publikum, které je ve většině představení spolutvůrcem. Dochází zde mezi herci a diváky k rozvíjení kolektivní hry, což je typické zejména pro site specific performance.¹²⁹ Avšak v rámci produkce Staré arény se tak stávalo i v případě, že se představení odehrávalo „tradičně“ v divadelním sále, což podrobněji rozvedu během analýzy inscenace *Humanity Upgrade*¹³⁰, ale také *Šampaňského socialisty*¹³¹. Lze tak využít typologii publika podle publikace *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence*¹³², kde Denisa Václavová s Tomášem Žižkou

¹²⁴ PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film*. S 150.

¹²⁵ Tamtéž, s. 68.

¹²⁶ TYL, Josef Kajetán. *Cesta do Ameriky* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš – Anna Klimešová. Stará aréna. Premiéra 12. 12. 2018.

¹²⁷ Trojhalí Karolina v Ostravě – nový multifunkční prostor. In: *Kudyznudy.cz* [online]. [cit. 29. 3. 2020]. Dostupné z: <https://www.kudyznudy.cz/aktivity/trojhalí-karolina-v-ostrove-vitkovcich>.

¹²⁸ *Epos o Gilgamešovi/Nesmrtelnost* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš. Stará aréna. Premiéra 10. 8. 2018.

¹²⁹ SCHMELZOVÁ, Radoslava [ed.]. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence*. S. 105.

¹³⁰ HAJDYLA, Jiří. *Humanity Upgrade* [divadelní inscenace]. Režie Jiří Hajdyla. Stará aréna. Premiéra 2. 10. 2016.

¹³¹ GEJGUŠ, Pavel – PIVOVAR, Marek. *Šampaňský socialista* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš. Stará aréna. Premiéra 5. 11. 2017.

¹³² SCHMELZOVÁ, Radoslava [ed.]. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence*.

rozčleňují diváka přítomného u site specific projektů na diváka přicházejícího na základě poptávky či nabídky, diváka náhodného a nevědomého.¹³³

Na základě již zmíněných bodů lze tak dedukovat, že opěrným pilířem pro režii a dramaturgii Staré arény byl koncept autorského divadla se snahou vytvořit alternativní profesionální ostravskou scénu. Dále se tato scéna snažila čerpat z historie budovy divadla a celkově ostravského prostředí. V neposlední řadě se pak jednalo o vytvoření interakce mezi divákem a hercem coby jedním z hybatelů představení. Stěžejním aspektem je také samotná práce s prostorem, které se budu věnovat v následující kapitole.

3.2 Prostorová řešení inscenací

Stará aréna disponuje sálem o malých rozměrech – jeho kapacita je pouze padesát diváků. Jeviště je vybaveno po obou stranách dvěma bočními vchody, z nichž jeden (vedoucí z kavárny) využívá i publikum při vstupu, díky němuž se dostává k vyvýšenému hledišti, které schody dělí na levé a pravé křídlo. Kompenzaci tak malé scény určené pro herecký výkon představuje boření hranic mezi jevištěm a hledištěm, ale pak také rozšíření prostoru mimo divadelní sál, a to skrze využití sousedící kavárny nebo přenesení představení ven z budovy divadla a umístění do veřejných prostranství, například inscenace *Cesta do Ameriky*¹³⁴ se konala v Trojhalí Karolina a jeho přilehlém okolí. V tomto smyslu se dá hovořit o Braunově proměnlivém prostoru, v němž není definitivně určeno rozvržení hracích prostorů a prostorů pro diváky. Během každého představení může být celý prostor sestaven jiným způsobem, přičemž někdy může k jeho pozměnění docházet i v průběhu.¹³⁵

Kombinace různých druhů dějišť je pro Starou arénu typická a zároveň ji to odlišuje od jiných ostravských divadel, které takto hojně s prostorem neexperimentují, což ovšem blíže rozvedu až v rámci analýzy jednotlivých inscenací. Mnohdy dochází podle typologie divadelního prostoru od Marvina Carlsona ke spojení environmentálního divadla s arénou a divadlem konfrontace.¹³⁶ Akcentována je zde hra mezi publikem a herci, neboť jsou všichni na stejné pozici

¹³³ Tamtéž, s. 105.

¹³⁴ TYL, Josef Kajetán. *Cesta do Ameriky* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš – Anna Klimešová. Stará aréna. Premiéra 12. 12. 2018.

¹³⁵ BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. S. 10.

¹³⁶ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. S. 45.

a dochází ke stírání rozdílů mezi všemi účastníky divadelního představení. Zároveň se jedná o jeden z aspektů site specific projektů a dochází zde k rozvíjení kolektivní hry.¹³⁷

Interakce mezi publikem a herci byla pro Starou arénu typická zejména v rámci open air letních představení a site specific akcí, při nichž se všichni účastníci mohli pohybovat na stejných místech a různě se obměňovat. Hlavním cílem bylo diváky aktivizovat, což je pro produkce netradičního divadla velmi důležitý aspekt.¹³⁸ Dále také tvůrci při těchto představeních artikulují samotný prostor, snaží se publikum vzdělávat a dodat mu o místě informace, které bývají opomíjeny.¹³⁹ V případě Staré arény se tak například jednalo o inscenace *Zápisník zmizelého*¹⁴⁰ či *Šampaňský socialista*¹⁴¹, které byly věnovány dvěma ostravským rodákům, a to hudebnímu skladateli Leoši Janáčkoví a filmovému režisérovi Karlu Reiszovi. Tento typ site specific akcí se však v Ostravě uskutečňoval ještě před zahájením činnosti Staré arény, a to například v podobě inscenace vzniklé v rámci projektu Společná plavba s názvem *Ostrá tráva aneb Tečka za společnou plavbou*, která se v jedné své části odehrávala před ostravským Domem umění a v druhé pak na haldě Ema.¹⁴²

Jak již bylo řečeno dříve, tvůrci ve Staré čerpaly z materiálů nedramatické povahy, přičemž mnohdy docházelo k montáži různých textů, což je zároveň typické pro tvorbu v netradičním nebo také autorském divadle.¹⁴³ Například inscenace *Cesta do Ameriky* vznikla na základě kombinace Tylova dramatu *Lesní panna aneb Cesta do Ameriky*¹⁴⁴ a filmu *Limonádový Joe aneb Koňská opera*¹⁴⁵, děj byl přesunut do ostravského postindustriálního prostředí. Nabízí se tak využití rozdělení jevištního obrazu podle Jaroslava Vostrého, který jej rozlišuje na abstrakční (symbolický) a fyzický (materiální) prostor. V prvním případě

¹³⁷ SCHMELZOVÁ, Radoslava [ed.]. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence*. S. 64.

¹³⁸ Tamtéž, s. 86.

¹³⁹ Tamtéž, s. 46.

¹⁴⁰ GEJGUŠ, Pavel – KRUPA, Šimon. *Zápisník zmizelého* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš – Šimon Krupa. Stará aréna. Premiéra 28. 5. 2018.

¹⁴¹ GEJGUŠ, Pavel – PIVOVAR, Marek. *Šampaňský socialista* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš. Stará aréna. Premiéra 5. 11. 2017.

¹⁴² LIPUS, Radovan. *Scénologie Ostravy*. Praha: KANT pro AMU, 2006, s. 128.

¹⁴³ KOVALČUK, Josef. *Téma: Autorské divadlo*. S. 86.

¹⁴⁴ TYL, Josef Kajetán – ŠKROUP, František. *Lesní panna, aneb, Cesta do Ameriky: žertovná báchorka se zpěvy a tanci ve 4 odděleních*. Praha: Československé divadelní a literární jednatelství, 1955.

¹⁴⁵ *Limonádový Joe aneb Koňská opera*[film]. Režie Oldřich LIPSKÝ. Československo, 1964.

dochází k absenci jevištních prvků, které akci situují do konkrétního prostředí, díky čemuž dochází k navození iluze reálného prostředí. Sloučením obou způsobů pak mohou finální obraz tvořit prvky, jež mají jisté podobnosti se skutečným životem a zároveň jsou symbolicky platné. Fyzický (materiální) prostor jeviště a jeho scénografické řešení tudíž umožňují vznik dramatického prostoru nejen materiálního charakteru, který lze v rámci jeho fyzických i symbolických dispozic transformovat.¹⁴⁶ Tvůrci ve Staré aréně disponují předpoklady samotného fyzického prostoru, přičemž se neomezují pouze na divadelní sál, ale využívají i samotnou budovu a její historii. Zároveň zde ale dochází při vytváření jevištního obrazu ke vzniku symbolického prostoru, který se ne vždy musí pojit k historii Staré arény či k Ostravě, ale vytváří abstrakci, která by se mohla aplikovat na jakékoli jiné místo, což ovšem pro site specific projekty neplatí.

Podle Pavisova náhledu na scénografii, který ji rozlišuje na tři dílčí aspekty, a to lokalitu divadla, divadelní sála v poslední řadě materiální elementy zahrnující další komponenty scénografie¹⁴⁷, kterými se nyní budu zabývat. Jak už jsem ale v úvodu nastínila, omezím se pouze na kategorie kostým a objekty (rekvizity), jež představují specifikum Staré arény a odlišují ji společně s dalšími zmíněnými aspekty od jiných ostravských divadel. Pro analýzu jednotlivých složek je však určující, jakým způsobem je divadelní prostor, zde myšleno jeviště, pojímán. Pavis jej rozděluje na dva druhy, a to prostor prázdný a neviditelný.¹⁴⁸ Na základě předchozích kapitol lze alespoň částečně odvodit, že ve Staré aréně dochází k obojímu. Ve většině inscenací se uplatňuje především prázdný prostor s minimálním užitím kulis a rekvizit, které jsou spíše metaforického charakteru, stejně tak to platí u kostýmů, tudíž akcent je veden na hereckou akci.

V rámci kostýmů je potřeba zohlednit dvě hlediska, to jak na sebe vzájemně odkazují a pak způsob jejich výroby a vliv na herecký výkon.¹⁴⁹ V případě Staré arény mají civilní povahu, což znamená, že zde nedochází k žádné výrazné stylizaci (až na výjimky) a herci v rámci svých oděvů splývají s diváky, což napomáhá k narušení bariéry mezi aktéry a publikem, vždy však účinkující spojuje určitý element jejich převleku, tudíž je v této souvislosti potřeba zohlednit tři hlavní

¹⁴⁶ VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. S. 101.

¹⁴⁷ PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film*. S. 151.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 150.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 174.

funkce kostýmů.¹⁵⁰ Za prvé se jedná o charakteristiku postavy, přičemž tvůrci ve Staré aréně především kladou důraz na sociální prostředí dané postavy a její styl, avšak někdy se snaží, alespoň částečně, odkazovat k zobrazovanému období. V rámci dramaturgické orientace pro okolnosti akce uplatňují oba Pavisovy způsoby, a to jak maskování postavy, tak její identifikaci.¹⁵¹ V poslední řadě se pak lze zabývat orientací celkového gesta představení, přičemž se zohledňuje vztah mezi představením, kostýmy a společenským světem.¹⁵² Z tohoto hlediska je pro Starou arénu typické, že oděvy jsou stylizované podle dnešních módních trendů, díky čemuž postavy působí jako současní lidé. Tím se opět narušuje hranice mezi publikem a herci.

Podle Pavisova rozdělení na objekty – rekvizity ukazované a evokované¹⁵³ se ve Staré aréně využívá zejména první skupiny založené na materiálnosti, která zahrnuje přírodní prvky, nefigurativní formy, objekty čitelné významnosti, nalezené předměty recyklované v představení a konkrétní předměty vytvořené pro účely představení¹⁵⁴, jež odkazují ke konkrétním aspektům daného představení, ač v sobě nesou i symbolickou hodnotu, ale vždy lze jejich význam logicky odvodit. Nicméně druhá skupina zakládající si na své spirituální podstatě, do níž spadají předměty zobrazené a pojmenované, objekty pojmenované v promluvách, objekty určené scénickými poznámkami, objekty představené postavou a sublimované, semiotizované nebo zapamatované objekty¹⁵⁵, mají zde také své zastoupení, ovšem v mnohem menší míře. Nicméně, jak sám Pavis podotýká, někdy míra objektivy, na které je založeno toto rozdělení, může být zavádějící, neboť v praxi dochází k promísení obou typů objektů.¹⁵⁶ Domnívám se však, že pro tvůrce ve Staré aréně byla stěžejní konkretizace rekvizit, která umožňovala divákům jednotlivé znaky dekodovat.

Z těchto zmíněných aspektů lze říci, že prostorová specifická inscenací Staré arény spočívala ve variabilitě scénografie, která nebyla omezována malým rozměrem sálu, neboť jej rozšiřovala do dalších částí budovy nebo zcela mimo ni, tudíž zde fungoval princip proměnlivého prostoru, jenž zároveň vedl ke zrušení

¹⁵⁰ Tamtéž.

¹⁵¹ Tamtéž.

¹⁵² Tamtéž.

¹⁵³ Tamtéž, s. 187.

¹⁵⁴ Tamtéž.

¹⁵⁵ Tamtéž.

¹⁵⁶ Tamtéž.

hranice mezi jevištěm a hledištěm. Zároveň tvůrci v rámci stylizace jevištních prvků (myšleno kostým, kulisy a rekvizity) směřovali k úsporným řešením, avšak ta nezabraňovala čitelnosti jednotlivých scénografických složek, které měly vést diváka k dekódování sdělení. Zároveň pro zdejší produkce byla důležitá samotná lokalita divadla, které se inscenace přizpůsobovaly. Starou arénu tak lze nazvat divadlem s variabilní scénografií, jíž jiná ostravská divadla nedisponují.

3.2.1 CESTA DO AMERIKY

Od roku 2015 Stará aréna pravidelně pořádala open air letní představení v různých zákoutích Ostravy, mezi něž spadá i inscenace *Cesta do Ameriky*¹⁵⁷ konaná v srpnu 2016.¹⁵⁸ Opět se jedná o projekt, který lze nazvat jako autorský, neboť režisérka Anna Klimešová společně ve spolupráci s Pavlem Gejgušem ostravskému prostředí uzpůsobili hru *Lesní panna aneb Cesta do Ameriky*¹⁵⁹ od Josefa Kajetána Tyla¹⁶⁰, z které čerpali především motivy týkající se lásky a vztahu k domovu. Zároveň toto české klasické drama zkombinovali s westernovou komedií *Limonádový Joe aneb Koňská opera*¹⁶¹, k čemuž odkazují názvy postav a děj. Dochází zde k rozvolňování struktury textu a vytvoření koláže, pro niž je podstatné téma¹⁶², a to vazba k domova a změna prostředí, přičemž Amerika představuje alegorii k postindustriální Ostravě, jež má také své prerie.

Pro tentokrát nelze aplikovat Braunův proměnlivý prostor¹⁶³, neboť představení se odehrávalo v Trojhalí Karolina a jeho přilehlém okolí. Jednalo se o site specific akci, která se nikterak nevázala k budově divadla, ale uskutečňovala se v městském prostředí. V *Cestě do Ameriky* byl akcent veden především na chátrání této budovy a zároveň na špatný stav zdejšího životního prostředí, o který se zapříčinila i výstavba obchodního komplexu Nová Karolina (vystavěna naproti Trojhalí Karolina), k níž se během představení aktéři několikrát

¹⁵⁷ TYL, Josef Kajetán. *Cesta do Ameriky* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš – Anna Klimešová. Stará aréna. Premiéra 12. 8. 2018.

¹⁵⁸ Letní projekty. In: *Staraarena.cz* [online]. [cit. 2. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.staraarena.cz/letni-projekty>.

¹⁵⁹ TYL, Josef Kajetán – ŠKROUP, František. *Lesní panna, aneb, Cesta do Ameriky: Žertovná báchorka se zpěvy a tanci ve-4 odděleních*. Praha: Československé divadelní a literární jednatelství, 1955.

¹⁶⁰ PÍŽA, Ludvík. Honba za snem ostravskou prérií. In: *Divadelní noviny* [online]. 19. 9. 2016 [cit. 3. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/stara-arena-ostrava-lesni-panna-aneb-cesta-do-ameriky-recenze>.

¹⁶¹ *Limonádový Joe aneb Koňská opera* [film]. Režie Oldřich LIPSKÝ. Československo, 1964.

¹⁶² KOVALČUK, Josef. *Téma: Autorské divadlo*. S. 80.

¹⁶³ BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. S. 10.

v negativním slova smyslu odkazovali a Ostravu popisovali jako vyprázdněnou, ale krásnou zemi zničenou kvůli činnosti moderní civilizace, jak tomu je i u Ameriky. Diváky se tak snažili aktivizovat, aby se o své město blíže zajímali. Z hlediska vytváření jevištního obrazu podle Vostrého zde fungoval symbolický model založený na absenci takových jevištních prvků, které by jevištní akci situovaly do konkrétního prostředí, čímž by došlo k budování iluze reálného prostředí. Zároveň platí, že konkrétní materiální prostor založený na určitých fyzických dispozicích využitých skrze scénografické řešení jej transformoval.¹⁶⁴ Americké prerie jsou tak pouze alegorií ve vztahu k ostravskému prostředí, které poškodil zdejší těžký průmysl a výstavba komplexu, jako je například již zmíněná Nová Karolina.

Scénografický návrh odpovídal prostoru označovanému Pavisem jako neviditelný, neomezený a propojený s jejími uživateli a určený jejich pohybem, u nějž je žádoucí, aby došlo k jeho rozšíření.¹⁶⁵ Během představení docházelo k narušení rozdílů mezi herci a diváky, neboť se na něm podíleli všichni zúčastnění. Vyskytovaly se zde tři typy diváků, a to divák přicházející na základě poptávky či nabídky, náhodný a nevědomý¹⁶⁶, neboť se vše odehrávalo na veřejném prostranství. V rámci Carlsonovy typologie divadelního prostoru¹⁶⁷ stavějící na interakci publika s herci zde funguje jednak model divadla konfrontace, tak i divadla environmentálního, což bylo zapříčiněno tím, že představení putovalo z budovy Trojhalí Karolina (divadlo konfrontace) až k jednomu nedalekému mostu vedoucímu přes řeku Ostravici (divadlo environmentální), při kterém se dělo několik „jevištních“ akcí simultánně.

Kostýmy zde vystihovaly charakter postav a kontrast mezi nimi. Došlo zde k rozlišení na indiány, jejichž protagonisté měli na sobě cyklistické dresy a čelenky vyrobené z ptačích per, a bandity, kteří nosili kovbojský klobouk a šátek přes pusu. V případě obyčejných civilistů byly ženy oděny do dlouhých šatů a muži nosili oblek taktéž s kovbojským kloboukem. Kostýmy jednak pomáhaly divákům postavy mezi sebou identifikovat, ale zároveň umístěním představení do kulis

¹⁶⁴ VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. S. 101.

¹⁶⁵ PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film*. S. 150.

¹⁶⁶ SCHMELZOVÁ, Radoslava [ed.]. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence*. S. 105.

¹⁶⁷ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. S. 49.

postindustriálního města poukazují na společné rysy i rozdíly tehdejšího a současného světa.

Z hlediska Pavisova rozlišení rekvizit do dvou skupin se využívalo jak objektů ukazovaných, založených na materiálnosti, tak se zde, ač minimálně, objevovaly objekty evokované, spjaté se spirituální podstatou.¹⁶⁸ Zástupci prvního druhu byly objekty čitelné významnosti, zde například kytara, pistole, láhev limonády, kufr, člun a nalezený předmět recyklovaný v představení, a to hůl vyrobená z klacku nebo podobně luk a šíp vytvořený z kola a kovové tyče. Druhá skupina je pak zastoupena předměty zobrazenými a pojmenovanými, přičemž zde jízdní kola nahrazovala koně.

Inscenace *Cesta do Ameriky* je zástupcem open air letních představení, která se na repertoáru Staré arény objevovala pravidelně. Zároveň představují jednu z tamních tvůrčích tendencí odpoutat se od divadelní budovy odkazující značně k environmentálnímu divadlu, jehož snahou je ukázat na nedostatky či problémy daného životního prostředí. Zde k tomu došlo za pomoci transformace ostravské vyprázdněné části na americkou prérii. Společným pojítkem této inscenace s ostatními byla scénografická úspornost projevující se například v rámci popisných kostýmů či rekvizit.

3.2.2 HUMANITY UPGRADE

Za příklad netradičního pojetí prostoru v tradičním divadelním sále lze považovat inscenaci *Humanity Upgrade*¹⁶⁹, jejímž hlavním tématem je vliv digitálních smart technologií na chování jedince i společnosti.¹⁷⁰ Jak už jsem nastínila v předchozích kapitolách, jedná se o divadelní tvar postavený na principu autorského divadla, u něhož je stěžejní téma a osobní výpověď všech zde se podílejících tvůrců, která je na jevišti přenesena hereckou akcí.¹⁷¹ Režisér Jiří Hajdyla s dramaturgyní Pavlou Dostálovou a herci Jiřím Krupicou, Bárou Kocmánkovou a Ondřejem Besedou čerpali nejen z dramatického textu, a to z motivů hry Karla Čapka *R.U.R.*¹⁷², ale

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 186.

¹⁶⁹ HAJDYLA, Jiří. *Humanity Upgrade* [divadelní inscenace]. Režie Jiří Hajdyla. Stará aréna. Premiéra 2. 10. 2016.

¹⁷⁰ HUMANITY UPGRADE: autorská koláž. In: *Stará aréna* [online]. [cit. 1. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.staraarena.cz/humanity-upgrade>.

¹⁷¹ KOVALČUK, Josef. *Téma: Autorské divadlo*. S. 11.

¹⁷² ČAPEK, Karel. *R.U.R.: Rossum's Universal Robots: Kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích*. Praha: Dobrovský, 2013.

také z odborné vědecké publikace *Digitální demence: Jak připravujeme sami sebe a naše děti o rozum*¹⁷³ od Manfreda Spitzera. Tvůrci se však nedrželi pouze vybraných textů, ale také mezi sebou vedli diskuze, skrze které vytvářeli kostru scénáře tohoto představení, postaveného především na improvizaci. Cílem tohoto představení bylo divákům předat osobní výpověď postavenou na vlastní zkušenosti s tímto konkrétním tématem, což je podle Kovalčuka jeden ze základních tvůrčích principů autorského divadla¹⁷⁴, přičemž zde dochází k první vývojové tendenci, a to uvolňování struktury dramatického textu.¹⁷⁵

Co se týče scénografického plánu, jde podle Pavisova pojetí o prázdný prostor, který má být vyplněn fyzickou akcí¹⁷⁶, neboť se zde kromě praktikáblů – šedých kostek k sezení, pověšeného QR kódu na levé straně jeviště a promítacího plátna uprostřed pozadí scény nic nenachází. Na rozdíl od dvou ostatních v této práci analyzovaných představení zde nedochází k rozšíření prostoru, a naopak jsou jím všichni zúčastnění limitováni. Avšak právě proto nelze hovořit o Braunově proměnlivém prostoru. Z hlediska režijního přístupu podle Vostrého ona nezaplňenost dává jevištnímu obrazu symbolický charakter, při kterém dochází k navození iluze reálného prostředí bez zkonkretizování lokace¹⁷⁷, přičemž snahou je vyobrazit on-line prostor, který ovšem nelze přesně specifikovat. Interakce mezi publikem je zde nezvykle zprostředkována za pomoci chatu, který je promítán na plátno, tudíž je zde vytvářeno virtuální prostředí definované lokálním prostorem Staré arény a jejími diváky.¹⁷⁸ Z pohledu Andrease Kotteho a využití typologie divadelního prostoru podle Manfreda Pfistera se tak jedná o divadlo konfrontace, které publikum vybízí k reakci na dění na jevišti.¹⁷⁹

Hranice mezi diváky a herci se bourá i díky využitým kostýmům, které nepodléhají stylizaci. Herci mají na sobě všední oblečení, jež spojuje společné barevné spektrum využitě i v rámci rekvizit, a to černá, šedá a barva. Co se týče funkce kostýmu, nelze v případě této inscenace hovořit o charakteristice postavy, neboť herci představují sami sebe, a tak spíše vystihují jejich osobní vkus, s nímž

¹⁷³ SPITZER, Manfred. *Digitální demence: Jak připravujeme sami sebe a naše děti o rozum*. Brno: Host, 2014.

¹⁷⁴ KOVALČUK, Josef. *Téma: Autorské divadlo*. S. 24.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 80.

¹⁷⁶ PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film*. S. 150.

¹⁷⁷ VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. S. 101.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 223.

¹⁷⁹ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. S. 49.

se divák může, ale nemusí ztotožňovat. Podstatným faktem zůstává, že herci jsou součástí stejného světa jako diváci.

Co se týče objektů, využívá se rekvizit založených na materiálnosti, které Pavis pojmenovává jako ukazující, a to objekty čitelné významnosti – mobilní telefony, notebook, QR kód, selfie tyč a plátno k promítání coby zástupci médií využívajících digitální technologie a konkrétní předměty vytvořené pro účely představení – praktikably k sezení.¹⁸⁰ Zároveň se jedná o předměty, které každý účastník sám zná, nebo je dokonce využívá, přičemž diváci jsou pobídnuti, aby se sami se svými telefony připojili přes wifi síť do společného chatu, který se promítá na plátně. Ač se jedná o divadelní představení, připomíná spíše každodenní situaci každého jednotlivce, zobrazovanou ovšem v divadelním sále.

Humanity Upgrade lze označit jako autorskou sociální sondu, která experimentuje s potíráním rozdílů mezi jevištěm a hledištěm skrze komunikaci zprostředkovanou digitálními technologiemi, což společně s jejími aspekty neopakovatelnosti a časové omezenosti činí site specific performancí. Zároveň zde nelze zcela uplatnit Pavisovu kategorizaci kostýmů, neboť herci neztvární fiktivní postavy, ale sebe samotné.

3.2.3 ŠAMPAŇSKÝ SOCIALISTA

Inscenace *Šampaňský socialista aneb Po stopách Karla Reitze*¹⁸¹ vznikla za účelem připomenutí ostravského rodáka Karla Reitze, který byl významným filmovým tvůrcem a režisérem v britském hnutí Free Cinema, avšak ve svém rodném městě bývá opomíjen. Režisér Pavel Gejguš a dramaturg Marek Pivovar čerpali z nedivadelního materiálu, a to z dokumentu Petry Všelichové *Karel Reisz: Ten filmový život*¹⁸². Využívá se zde koláže – Gejguš s Pivovarem do inscenace zasazují i fiktivní rovinu, například v podobě rozhovorů mezi Karlem Reiszem a jeho manželkou Betsy Blairovou.¹⁸³ Zároveň se zde vytváří kolektivní hra, při které všichni účinkující herci vedou místy vyostřenou diskuzi o tom, kdo to byl Karel Reisz, a diváky nabádají ke zhlédnutí zde již zmíněného dokumentu. Opět i v této

¹⁸⁰ PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film*. S. 187.

¹⁸¹ GEJGUŠ, Pavel – PIVOVAR, Marek. *Šampaňský socialista* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš. Stará aréna. Premiéra 5. 11. 2017.

¹⁸² Karel Reisz: Ten filmový život [film]. Režie Petra VŠELICHOVÁ. Česko, 2012.

¹⁸³ ONDŘEJKOVÁ, Kateřina. Bytelná ostravská stopa britského filmáře Karla Reitze. In: *ČT Art* [online]. 16. 4. 2018 [cit. 2. 4. 2020]. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/360/bytelna-ostavska-stopa-britskeho-filmare-karla-reitze-bXNVw>.

inscenaci funguje princip autorského divadla za pomoci první vývojové tendence v rámci rozvolňování struktury textu¹⁸⁴, přičemž je stěžejní téma – život Karla Reisz, o kterém se tvůrci snaží publiku předat svůj vlastní úhel pohledu.¹⁸⁵

Významným aspektem této inscenace je fakt, že Karel Reisz vyrůstal v domě, ve kterém Stará aréna sídlí¹⁸⁶, tudíž jde opět o site specific projekt, neboť vznikl pro toto konkrétní místo a nelze ho jinak přenést a zároveň ho nelze opakovat.¹⁸⁷ Z hlediska klasifikace lokace se jedná o městské prostředí, při kterém se podle publikace *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence*¹⁸⁸ zohledňují tyto kategorie: základní historie budov a jejich funkce, důležité historické okamžiky, antropologie všedního a svátečního dne a pocity obyvatel vázané k tomuto místu.¹⁸⁹ V *Šampaňském socialistovi* jsou zohledněny dějinné události mezi 20.–30. lety minulého století, během kterých zde Karel Reisz vyrůstal, než vycestoval transportním vlakem do Velké Británie v roce 1939 jako jedno z Wintonových dětí.¹⁹⁰

Z hlediska scénografického řešení se *Šampaňský socialista* odehrává podle Braunovy terminologie v proměnlivém prostoru¹⁹¹, neboť se nehraje pouze v divadelním sále, ale také v přilehlé kavárně a před budovou Staré arény. Podle Carlsonovy typologie¹⁹² se zde střídá divadlo konfrontace, divadlo environmentální a aréna. Podle Pavisova konceptu lze tento prostor označit jako neviditelný, neomezený a propojený s jejími uživateli a určený jejich pohybem, u nějž je žádoucí, aby došlo k jeho rozšíření.¹⁹³ Zároveň z hlediska ztvárnění jevištního obrazu podle Jaroslava Vostrého¹⁹⁴ zde značně akcentuje fyzická dispozice celého místa, kterou určuje, že v něm skutečně hlavní postava inscenace žila, a tak je symbolický model potlačen, protože inscenace je záměrně vložena

¹⁸⁴ KOVALČUK, Josef. *Téma: Autorské divadlo*. S. 80.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 24.

¹⁸⁶ Stará historie. In: *Stará aréna* [online]. [cit. 21. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.staraarena.cz/historie-stare-areny>.

¹⁸⁷ SCHMELZOVÁ, Radoslava [ed.]. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence*. S. 86.

¹⁸⁸ Tamtéž.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 220.

¹⁹⁰ ONDŘEJKOVÁ, Kateřina. Bytelná ostravská stopa britského filmáře Karla Reisz. In: *ČT Art* [online]. 16. 4. 2018 [cit. 2. 4. 2020]. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/360/bytelna-ostravska-stopa-britskeho-filmare-karla-reisze-bXNVw>.

¹⁹¹ BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. S. 10.

¹⁹² Tamtéž, s. 48.

¹⁹³ PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film*. S. 150.

¹⁹⁴ VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. S. 101.

do konkrétního místa. Autorské divadlo a site specific se podle tohoto scénografického návrhu projevuje i v rámci interakce herců s diváky, neboť například během přechodu z kavárny před budovu představují perzekvované židovské obyvatelstvo a herci je nutí k reakcím na jejich chování. Neboť se představení odehrává na veřejném prostranství, vyskytují se zde všechny tři typy diváka, a to divák přicházející na základě poptávky či nabídky, náhodný i nevědomý.¹⁹⁵

Podle Pavisova rozlišení funkcí kostýmů¹⁹⁶ se v této inscenaci akcentuje charakteristika postavy, přičemž se zohledňuje období, ve kterém se události odehrávají (rozmezí Reiszova života 1926–2002), a to především z hlediska tehdejších módních trendů. Zjevnou snahou tvůrců bylo, aby diváci byli schopni identifikovat jednotlivé postavy, které představují skutečně žijící lidi, například Karla Reitze nebo Tonyho Richardsona, tudíž kopírují jejich podobu a styl oblékání. Jak je ale pro Starou arénu typické, oděvy jsou úsporné a využívají náznakovosti a symboliky, což zapříčiňuje i finanční omezení tohoto divadla.

Z hlediska využitých rekvizit zde opět převládají objekty ukazující, zakládající si na materiálnosti¹⁹⁷, a jsou to objekty čitelné významnosti (kufr, telefon, láhev piva, plátno k promítání, kamera) a objekty recyklované pro představení v podobě vyvěšené cedule na domě Staré arény, kde je vyfocený Karel Reisz se svou rodinou. V menšině je tu zastoupena i skupina předmětů evokujících a jedná se o objekt pojmenovaný v dodaném textu, kterým je myšlen jeden z Reiszových filmů *Morgan – případ zralý k léčení*, přičemž v představení se využívá paravánu ilustrujícího prostor odposlechové místnosti Morgana Delta, hlavního hrdiny toho snímku.

Inscenaci *Šampaňský socialista* lze v rámci zmíněných aspektů označit za jedno z nejvíce experimentálních představení na repertoáru Staré arény, které do sebe absorbuje několik typů prostředí – divadelní sál, kavárnu, veřejné prostranství, přičemž ke všemu dochází na základě historie budovy. Ač režisér Pavel Gejguš a dramaturg Marek Pivovar zcela neusilovali o věrnou nápodobu skutečnosti, díky vzdělávacímu potenciálu site specific performancí přiblížili

¹⁹⁵ SCHMELZOVÁ, Radoslava [ed.]. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence*. S. 105.

¹⁹⁶ PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film*. S. 174.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 187.

divákům jednu ze zapomenutých kapitol tohoto města, a to Karla Reitze jako zdejšího rodáka.

4 Závěr

V této bakalářské práci jsem zabývala scénografickými specifiky ostravského divadla Stará aréna, při nichž jsem se soustředila nejen na samotnou scénografii, a to konkrétně na elementy v podobě kostýmů a objektů – rekvizit, ale také na lokaci a budovu divadla, které při inscenování ve Staré aréně měly neméně důležitou úlohu. Zaměřila jsem se na inscenace, které se vymykají tradičnímu pojetí inscenování, při nichž je divák pouze pasivním článkem představení, ale naopak jsem si zvolila tu část repertoáru Staré arény, v níž je publikum aktivizováno. K analýze scénografických specifik jsem si tak pomohla koncepty site specific, autorského divadla a typologií divadelního prostoru.

V úvodu jsem stanovila teoretický základ a terminologii, kterou jsem v rámci práce využívala. Čerpala jsem nejen z konceptu scénografie podle Patrice Pavise, ale také ze specifikace divadelního prostoru podle Andree Kotteho, Kazimierze Brauna a Jaroslava Vostrého. Zároveň jsem na Starou arénu aplikovala koncepci site specific, nebo též netradičního divadla. Tato představení se zde pravidelně uskutečňovala v podobě open air letních představení či v rámci projektů, jež se odehrávaly jak v divadelním sále, tak i v dalších částech budovy Staré arény. V rámci netradičního inscenování jsem se pak soustředila na koncept autorského divadla od Josefa Kovalčuka, který s těmito alternativními formami neméně souvisí.

Analytická část se věnovala jednotlivým komponentům podílejícím se na scénografických specifikách Staré arény, a to konkrétně samotné lokaci a budově divadla, která má pestrou historii. Těchto aspektů v rámci inscenací tvůrci využívali zvláště při open air letních představeních a site specific performancích, za jejichž zástupce jsem pro tuto práci vybrala *Cestu do Ameriky*¹⁹⁸ a *Šampaňského socialistu*¹⁹⁹. Jedním ze stěžejních bodů režijně-dramaturgické koncepce bylo pro tvůrce rušení hranice mezi jevištěm a hledištěm, a to nejen v rámci představení odehrávajících se mimo budovu divadla, ale také tradičně v sále, přičemž zde jsem jako příklad zvolila inscenaci *Humanity Upgrade*²⁰⁰, která i přes své situování spadá

¹⁹⁸ TYL, Josef Kajetán. *Cesta do Ameriky* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš – Anna Klimešová. Stará aréna. Premiéra 12. 8. 2018.

¹⁹⁹ GEJGUŠ, Pavel – PIVOVAR, Marek. *Šampaňský socialista* [divadelní inscenace]. Režie Pavel Gejguš. Stará aréna. Premiéra 5. 11. 2017.

²⁰⁰ HAJDYLA, Jiří. *Humanity Upgrade* [divadelní inscenace]. Režie Jiří Hajdyla. Stará aréna. Premiéra 2. 10. 2016.

pod site specific, a to konkrétně vytvořením vzájemného virtuálního prostředí skrze chat, v němž společně fungují herci i diváci.

Cílem této práce bylo poukázat na důležitou úlohu divadelního prostoru při inscenování, který je neméně důležitým prvkem jako například herecký výkon, čehož jsem se snažila dosáhnout v rámci akcentace prolínání ostravského prostředí a historie budovy Staré arény do zdejšího repertoáru. Zároveň jsem poukázala na fakt, že malý divadelní sál, jako má toto divadlo, není limitem pro inscenace. Naopak dává tvůrcům impuls pro alternativní řešení, ať už se jedná o zrušení bariér mezi jevištěm a hledištěm, či rozšíření divadelního prostoru mimo sál, což pak dává vzniknout proměnlivému prostoru. Mou snahou bylo taktéž vyzdvihnout Starou arénu mezi dalšími ostravskými divadly, kterým se vymyká právě variabilním scénografickým řešením inscenací. Stará aréna byla v období 2015–2019, o němž jsem zde pojednávala, skutečně profesionálním alternativním divadlem, které v Ostravě nemělo jiného zastoupení a snad na jeho tvorbu naváže Studio G.

Pro další možný výzkum se tak nabízí například sledování kontinuity mezi inscenační tvorbou Staré arény a Studia G, které z této scény vzešlo. Předmětem zkoumání by nemusela být pouze scénografická specifická inscenací a její odlišnosti oproti zde pojednané etapě mezi lety 2015–2019, ale také soustředění se na koncept autorského divadla, který se u obou divadel uplatňuje. Svůj potenciál má zároveň téma věnující se konkrétně osobnosti Pavla Gejguše a mapování jeho režijních a dramaturgických postupů, neboť byly i pro tuto práci v rámci konceptu site specific a open air letních představení klíčové.

5 Seznam použitých pramenů a literatury

5.1 Prameny

BIDZINSKI, Petr. Kluby zblízka, část 4: Ambice vytvořit profesionální soubor tady jsou, říká umělecký šéf Staré arény Pavel Gejguš. In: *Ostravan.cz* [online]. 28. 7. 2017 [cit. 26. 3. 2020]. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/41845/kluby-zblizka-cast-4-ambice-vytvorit-profesionalni-soubor-tady-jsou-rika-umelecky-sef-stare-areny-pavel-gejgus>.

ČAPEK, Karel. *R.U.R.: Rossum's Universal Robots : Kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích*. Praha: Dobrovský, 2013. ISBN 978-80-7390-062-5.

HUMANITY UPGRADE: autorská koláž. In: *Stará aréna* [online]. [cit. 1. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.staraarena.cz/humanity-upgrade>.

Karel Reisz: Ten filmový život [film]. Režie Petra VŠELICHOVÁ. Česko, 2012

Limonádový Joe aneb Koňská opera [film]. Režie Oldřich LIPSKÝ. Československo, 1964.

SPITZER, Manfred. *Digitální demence: Jak připravujeme sami sebe a naše děti o rozum*. Brno: Host, 2014. ISBN 978-80-7294-872-7.

TYL, Josef Kajetán – ŠKROUP, František. *Lesní panna, aneb, Cesta do Ameriky: žertovná báchorka se zpěvy a tanci ve 4 odděleních*. Praha: Československé divadelní a literární jednatelství, 1955.

5.2 Literatura

BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. Praha: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-73-2.

BERGMANOVÁ, Pavla. Stará aréna Ostrava. In: *Divadelní noviny* [online]. 26. 4. 2016 [cit. 21. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/stara-arena-ostrava>.

KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010. ISBN 978-80-7437-019-9.

KOVALČUK, Josef. *Téma: Autorské divadlo*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. ISBN 978-80-86928-61-6.

LABOR, Jakub. V Ostravě vzniká nové divadlo – Studio G. In: *Novinky.cz* [online]. [cit. 21. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/vase-zpravy/clanek/v-ostrave-vznika-nove-divadlo-studio-g-40296235>.

Letní projekty. In: *Stará aréna* [online]. [cit. 3. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.staraarena.cz/letni-projekty>.

LIPUS, Radovan. *Scénologie Ostravy*. Praha: KANT pro AMU, 2006. ISBN 80-86970-11-6.

ONDŘEJKOVÁ, Kateřina. Bytelná ostravská stopa britského filmaře Karla Reitze. In: *ČT Art* [online]. 16. 4. 2018 [cit. 2. 4. 2020]. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/360/bytelna-ostravska-stopa-britskeho-filmare-karla-reitze-bXNVw>.

PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film*. Ann Arbor: Mich.: University of Michigan, 2003. ISBN 0-472-06689-7.

PÍZA, Ludvík. Honba za snem ostravskou prérií. In: *Divadelní noviny* [online]. 19. 9. 2016 [cit. 3. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/stara-arena-ostava-lesni-panna-aneb-cesta-do-ameriky-recenze>.

Pronájem sálu. In: *Stará aréna* [online]. [cit. 11. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.staraarena.cz/pronajem-salu-nebo-kavarny>.

SCHMELZOVÁ, Radoslava [ed.]. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-184-1.

VÁCLAVOVÁ, Denisa – ŽIŽKA, Tomáš a kol. *Site Specific*. Praha: Pražská scéna, 2008. ISBN 970-80-86102-44-1.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. ISBN 978-80-7331-148-3.

REDAKCE. Proč nehrajeme? Prohlášení umělců k aktuální krizi kolem Staré arény v Ostravě. In: *Ostravan.cz* [online]. 13. 3. 2019 [cit. 21. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/54777/proc-nehrajeme-prohlaseni-umelcu-k-aktualni-krizi-kolem-stare-areny-v-ostrave>.

Stará historie. In: *Stará aréna* [online]. [cit. 21. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.staraarena.cz/historie-stare-areny>.

Trojhalí Karolina v Ostravě – nový multifunkční prostor [online]. In: *Kudyznudy.cz* [online].[cit. 29. 3. 2020]. Dostupné z: <https://www.kudyznudy.cz/aktivity/trojhalikarolina-v-ostrave-vitkovicic>.

6 Obrazová příloha

6.1 Prostor Staré arény



1 Jevišťe Staré arény



2 Hlediště Staré arény

6.2 Cesta do Ameriky



4 Zleva Šimon Pliska (Benny Goodman), Andrea Berecková (Mary Lou), Zuzana Kantorová (bad girl), Denis Šafařík (Pierre Bodmere)



5. Kateřina Krupicová, Kateřina Ondřejková, Bára Vidomská (bad girls), Jiří Krupica (Bat Masterson), Šimon Pliska (Benny Goodman), Denis Šafařík (Pierre Bodmere), Petr Sedláček (Topinambu – Rudý oblak)



6 Závěrečná scéna se všemi účastníky (herci i diváci)

6.3 Humanity Upgrade



7 Zleva Jiří Krupica, uprostřed Ondřej Beseda, vpravo Bára Kocmánková



8 Bára Kocmánková, Jiří Krupica



9 Petr Sedláček (Tony Richardson), Valerie Skalická (Lorenza Mazzetti), Jan Lefner (Karel Reisz II.), René Šmotek (Lindsay Anderson)

6.4 Šampaňský socialista



10 Petr Sedláček (Pavel Reisz)



11 René Šmotek (otec Reisz), Vít Hoffman (Helmut), Bára Vidomská (maminka Reiszová), Jan Lefner (Fritz)

NÁZEV:

Scénografická specifika Staré arény

AUTOR:

Petra Kupcová

KATEDRA:

Katedra filmových a divadelních studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce se zaměřuje na scénografická specifika v ostravském divadle Stará aréna, jejichž analýza vychází z publikace Patrice Pavise *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film* a typologie divadelního prostoru podle Andriase Kotteho a Kazimierze Brauna. Zároveň se zde poukazuje na vytváření představení ve stylu site specific, open air a pouličního divadla, jejichž charakter je demonstrován na inscenacích *Cesta do Ameriky* a *Šampaňský socialista*, při jejichž analýze se vychází z publikací *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: Současné tendence* od Radoslavy Schmelzové a *Site Specific* od autorů Denisy Václavové a Tomáše Žižky. Také se práce soustředí na zde se rozvíjející trend autorského divadla, a to skrze představení *Humanity Upgrade*, kde je scénografické řešení klíčové při hledání významů a komunikaci s divákem. V této části se stává podpůrnou literaturou kniha Josefa Kovalčuka *Téma: Autorské divadlo*.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Stará aréna, scénografie, site specific

TITLE:

The Specifics of Stage Design of the Theatre Stará aréna

AUTHOR:

Petra Kupcová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film studies

SUPERVISOR:

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

ABSTRACT:

The bachelor's thesis focuses on the specifics of stage design of the theatre *Stará aréna* in Ostrava. Their analysis is based on the Patrice Pavis' publication, *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, and on the typology of the theatrical space according to Andreas Kotte and Kazimierz Braun. Simultaneously, the thesis points out the making of performances in the style of site specific, open air, and street theatre. Their character is demonstrated on the productions *Cesta do Ameriky* and *Šampaňský socialista*, and their analysis proceeds from the publications *Divadlo v netradičním prostoru, performance a Site specific: Současné tendence* by Radoslava Schmelzová, and *Site specific* by Denisa Václavová and Tomáš Žižka. The thesis focuses as well on the rising trend of the author's theatre through the production of *Humanity Upgrade* where the layout of the stage design is crucial in the search for meanings, and in the communication with the audience. The literature supporting this part is the book by Josef Kovalčuk, *Téma: Autorské divadlo*.

KEYWORDS:

Stará aréna, scenography, site specific